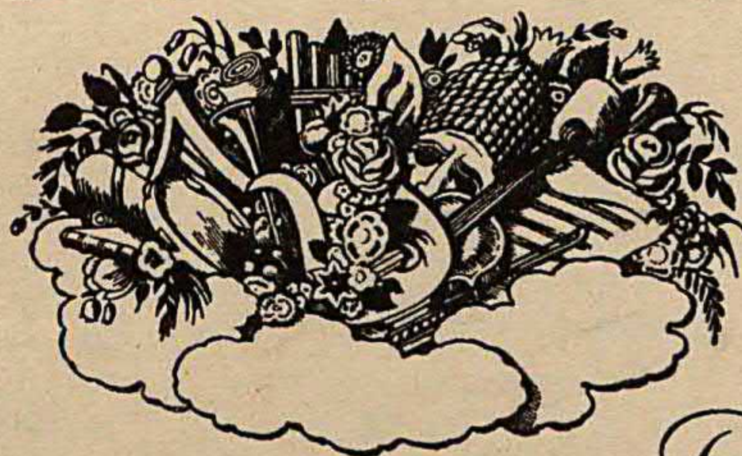
ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ

# ИСТОРІЯ МУЗЫКИ

## ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ и НАРОДОВЪ



Вып. 1

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“
СПБ


ИЗД.
ШИПОВНИКЪ

Т-ВО Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ.
Спб., Звенигородская, 11.

ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ

# ИСТОРІЯ МУЗЫКИ



*С. ПЕТЕРБУРГЪ.*

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ" MCMXIII

# ТОМЪ III

# ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВѢКЪ





# ГЛАВА I

# БЕТХОВЕНЪ

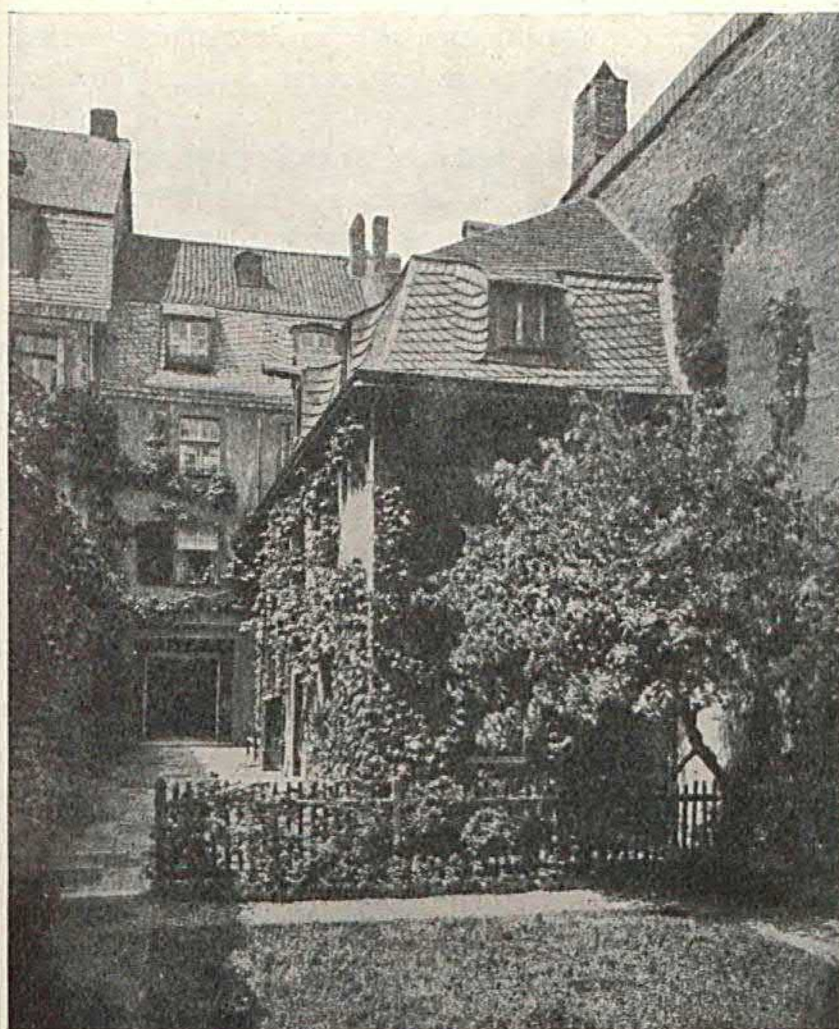


ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ



*Максъ Клингеръ.*

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ.



*Домъ въ Боннѣ, въ которомъ родился Бетховенъ.*

## I.


ОСЕМНАДЦАТЫЙ вѣкъ ознаменованъ такими музыкальными геніями, какъ I.-С. Бахъ, Г. Гендель, Глюкъ, Гайднъ и Моцартъ. Послѣдній своей универсальностью резюмируетъ все предшествующее музыкальное развитіе и завершаетъ его. Тѣмъ не менѣе, на рубежѣ XVIII и XIX вв. появляется геній въ лицѣ Бетховена, открывающій новые горизонты музыкальнаго прогресса, который осуществили его преемники, обогатившіе музыку новыми ритмическими, мелодическими и гармоническими комбинаціями, кажущимися болѣе интересными въ сравненіи съ тѣми, которыя встрѣчаются ранѣе, включая даже и XVIII вѣкъ.

Но можно ли думать, что музыкальныя способности увеличились въ XIX в. въ сравненіи съ XVIII в.? Можно ли предполагать, что Бетховенъ геніальнѣе Моцарта, Р. Вагнеръ — І.-С. Баха?—Едва ли [1]. Подобно тому, какъ нельзя утверждать, что Дарвинъ геніальнѣе Аристотеля, Кантъ—Платона и т. д., точно такъ же едва ли можно предполагать, что позднѣйшіе композиторы геніальнѣе предшествующихъ. Прогрессъ обусловливается не возрастаніемъ способностей, а увеличеніемъ запаса предшествующихъ пріобрѣтеній. Композиторы XIX в. интереснѣе своихъ предшественниковъ потому, что нашли музыку, обогащенную творчествомъ послѣднихъ. Это была исходная точка, отъ которой путь лежитъ далѣе.



*Дѣдъ Бетховена, Людвигъ фанъ Бетховенъ, придворный капельмейстеръ въ Боннѣ (1712—1773).*

Отличіе Бетховена отъ Моцарта обусловливается не степенью геніальности. Въ специфически-музыкальномъ отношеніи, быть-можетъ, Моцартъ едва ли не величайшій геній. Но Бетховенъ, благодаря своему образованію, пріобщился къ культурнымъ интересамъ, оставшимся чуждыми Моцарту. Кромѣ того, Бетховенъ, благодаря своей трагической судьбѣ, переиспыталъ много настроеній, не коснувшихся сердечной жизни Моцарта. Оттого музыка Бетховена содержательнѣе, по настроенію богаче и несравненно глубже. Онъ ближе душевнымъ переживаніямъ современнаго человѣка. То, что вибрируетъ въ сердцѣ Бетховена, скорѣе находитъ отголосокъ въ сердцахъ людей нашего времени. Эпиграфъ торжественной мессы Бетховена: «Отъ сердца къ сердцу» можетъ служить для всѣхъ его сочиненій.

---

[1] A. Weissmann, «Essais sur l'hérédité et la sélection naturelle», trad. franç. par H. de Varigny, Paris 1892. «Reflexions sur la musique chez les animaux et chez l'homme», p. 471 — 509; въ особенности стр. 482, 485. Какъ музыкальныя способности, такъ едва ли измѣнились слухъ и голосъ человѣчества въ періодъ его историческаго существованія (R. Wallaschek, «Anfänge der Tonkunst», Leipzig 1903. S. 81). Впрочемъ, Штумпфъ думаетъ, что человѣческій голосъ былъ прежде выше (C. Stumpf, «Tonpsychologie». Leipzig 1883. Bd. I, S. 340). Но Валлашекъ съ этимъ мнѣніемъ Штумпфа не согласенъ и основывается на весьма вѣскихъ данныхъ (R. Wallaschek, «Die Anfänge der Tonkunst», Leipzig 1903. S. 80). Измѣняется не голосъ, а камертонъ. Вотъ причина, по которой І.-С. Бахъ писалъ такъ высоко для тенора (ibid. S. 80). Объ измѣненіяхъ камертона см. A. Ellis, «On the Musical Pitch» въ «Journal of the Soc. of Arts», London, 5-th March an 2-nd April 1880, p. 293, 336. Vol XXVIII, Wallaschek, l. c. S. 320. Ср. H. Riemanns «Musik-Lexikon», 7. Aufl. Leipzig 1909, S. 371—372, 680.

Людвигъ фанъ Бетховенъ [2] былъ бельгійскаго происхожденія. Его предки жили въ Антверпенѣ и Лувенѣ. Дѣдъ, тоже Людвигъ, поступилъ въ 1732 г. сверхштатнымъ пѣвцомъ въ капеллу архіепископа кельнскаго, проживавшаго въ Боннѣ. Людвигъ фанъ Бетховенъ былъ басистомъ, а въ послѣдствіи капельмейстеромъ. Онъ былъ очень уважаемъ какъ музыкантъ и произвелъ на своего внука неизгладимое впечатлѣніе. Мальчику было три года, когда его дѣдъ умеръ (въ 1773 г.). Великій композиторъ помнилъ дѣда въ продолженіе всей своей жизни и хранилъ его портретъ [3]. Жена Людвига фанъ Бетховена, бабка великаго композитора, страдала алкоголизмомъ, сведшимъ ее въ могилу въ 1775 г. [4]. Этотъ недугъ унаслѣдовалъ отъ матери третій ихъ сынъ, Іоганнъ, отецъ геніальнаго симфониста [5]. Іоганнъ фанъ Бетховенъ поступилъ въ капеллу князя-архіепископа и пѣлъ въ хорѣ теноровую партію [6]. Онъ женился на 19-тилѣтней Маріи-Магдалинѣ Кеверихъ (по первому мужу Лаймъ), дочери перваго повара архіепископа трирскаго и вдовѣ камердинера. Она была въ нравственномъ и умственномъ отношеніи выше своего второго мужа, увлекшаго ее своими серенадами [7]. Добрая и уступчивая, она не имѣла вліянія на своего мужа и больше всѣхъ страдала отъ его недуга [8]. У нея родился въ 1769 г. сынъ, Людвигъ-Марій, умершій спустя шесть дней. 16 декабря 1770 г. появился на свѣтъ второй сынъ, Людвигъ, будущій геніальный композиторъ [9]. Въ 1774 г. родился третій сынъ, Гаспаръ-Антонъ-Карлъ, а въ 1776 г.—Николай-Іоганнъ, затѣмъ еще двѣ дочери и одинъ сынъ, умершіе въ раннемъ возрастѣ [10].

Замѣтивъ музыкальныя способности въ Людвигѣ, отецъ его сталъ ему давать уроки на фортепіано и скрипкѣ съ пятилѣтняго возраста [11]. Людвигъ очень страдалъ отъ этихъ уроковъ, потому что отецъ его былъ крайне суровъ и жестоко обращался со своимъ сыномъ, надѣясь сдѣлать изъ него Wunderkind'a и такимъ образомъ возстановить благосостояніе семьи [12]. «Напрасно пріятели убѣждали Іоганна обращаться съ сыномъ ласковѣе; напрасно мальчикъ заливался слезами, сидя на скамеечкѣ и твердя урокъ, отецъ былъ неумолимъ и приписывалъ своей суровой методѣ необыкновенную технику, достигнутую Людвигомъ въ весьма короткій срокъ; такому жестокому обращенію можно приписать скорѣе нѣчто другое—его замкнутость, нелюдимость и крайнюю впечатлительность. Нерѣдко отецъ таскалъ мальчика за

---

[2] «Ludwig van Beethoven's Leben» von Al.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. IV и V Bd. von H. Riemann. Bd. I, S. 112. 1901—1908.

[3] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 216. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909. Стр. 10, 12, 19. Тамъ же обширный библіографическій указатель сочиненій о Бетховенѣ (стр. 919—936). Изъ новѣйшихъ трудовъ о Бетховенѣ обращаетъ на себя вниманіе: Paul Bekker, «Beethoven», Berlin. 1912.

[4] В. Д. Коргановъ «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 12.

[5] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 12.

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 216.

[7] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 18.

[8] Тамъ же, стр. 20.

[9] Тамъ же, стр. 19.

[10] Тамъ же, стр. 23. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[11] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 21.

[12] Тамъ же, стр. 21.

волосы къ фортепіано, билъ кулаками и, задавъ выучить нѣсколько упражненій на скрипкѣ, запиралъ его въ холодный чуланъ» [13]. Не лучше было маленькому Людвигу, когда онъ сталъ брать уроки у Пфейфера, пріятеля его отца и также склоннаго къ алкоголизму. «Бывало, поздно вечеромъ возвращаются пріятели изъ трактира и, вспомнивъ о пропущенномъ урокѣ Людвига, стаскиваютъ съ него одѣяло и сажаютъ за клавесинъ» [14]. Общее образованіе Людвигъ получилъ въ школѣ. Оно было болѣе чѣмъ скромно. Тамъ мальчикъ научился читать и писать, немного латыни и четыремъ правиламъ ариѳметики [15], въ которой Бетховенъ не сдѣлалъ особенныхъ успѣховъ и позже, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ; такъ, напримѣръ, «чтобы умножить 22 на 44, онъ писалъ 22 въ столбецъ 44 раза и складывалъ эти числа: такими выкладками бывали испещрены листы бумаги, памятныя книжки, столы, подоконники и ставни его квартиры» [16]. Незнакомство съ теоріей словесности впослѣдствіи затрудняло Бетховена, когда онъ полагалъ стихотворенія на музыку; поэтому онъ списывалъ множество стихотвореній и разставлялъ знаки просодіи [17]. Музыкальные успѣхи Людвига были настолько значительны, что онъ могъ участвовать въ концертѣ въ Кельнѣ, 26 марта 1778 г. [18]. По возвращеніи въ Боннъ, Людвигъ сталъ брать уроки игры на органѣ у пріятеля покойнаго Людвига-дѣда [19], Эгидія фанъ-деръ-Эдена, который вскорѣ, вслѣдствіе старости и болѣзни, отказался отъ занятій со своимъ ученикомъ; тогда Бетховенъ сталъ брать уроки у Неефе, получившаго мѣсто органиста, которое ранѣе занималъ фанъ-деръ-Эденъ [20]. «По отзывамъ современниковъ Неефе соединялъ въ своемъ исполненіи величественную простоту, прелесть правильнаго ритма, пѣвучесть, вѣрную фразировку и яркій колоритъ игры; кромѣ глубокихъ познаній въ гармоніи и добросовѣстной композиціи, въ немъ находили утонченный вкусъ и вѣрное эстетическое чувство» [21].

Неефе замѣтилъ великія дарованія въ своемъ ученикѣ и такъ отозвался о немъ въ очеркѣ музыкальной жизни въ Боннѣ, помѣщенномъ въ сборникѣ, изданномъ К. Ф. Крамеромъ (1748—1807): «Этотъ одиннадцатилѣтній мальчикъ играетъ на клавесинѣ весьма искусно и выразительно. Онъ въ совершенствѣ читаетъ съ листа; достаточно сказать, что онъ бѣгло играетъ «Wohltemperirtes Clavier» I.-С. Баха, разученное имъ съ Неефе. Кто знакомъ съ этимъ собраніемъ прелюдій и фугъ во всѣхъ тональностяхъ (произведеніе, достойное названія nec plus ultra), тотъ пойметъ, что это значитъ. Г. Неефе, насколько позволяли ему служебныя занятія, знакомилъ мальчика съ гармоніей.

---

13 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ, 1909, стр. 21.

14 Тамъ же, стр. 21.

15 Тамъ же, стр. 21. Бетховенъ также учился латинскому, французскому и итальянскому языкамъ у нѣкоего Замбона. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I. p. 217. Но Бетховенъ владѣлъ лишь своимъ роднымъ языкомъ, впослѣдствіи кое-какъ объяснялся по-французски, а по-итальянски и по-англійски зналъ лишь нѣсколько общеизвѣстныхъ выраженій (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84).

16 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.

17 Тамъ же, стр. 84.

18 Тамъ же, стр. 23—24.

19 Тамъ же, стр. 24.

20 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. 1, p. 217.

21 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

Въ настоящее время онъ даетъ ему уроки композиціи и, съ цѣлью поощренія его, издаетъ въ Мангеймѣ девять фортепіанныхъ варіацій на тему одного марша, написанныхъ этимъ мальчикомъ. Юный геній этотъ заслуживаетъ пособія на путешествіе; если продолженіе его занятій будетъ таково же, какъ начало, то, несомнѣнно, изъ него выйдетъ второй Моцартъ» [22].



[illegible] — Портретъ матери Бетховена. Музей дома Бетховена въ Боннѣ.

По словамъ Бетховена, онъ былъ болѣе всего обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ Неефе [23], которому, покидая Боннъ, писалъ: «Я вамъ глубоко признателенъ за мудрые совѣты, подвинувшіе меня въ изученіи божественнаго искусства, которому я посвятилъ себя. Если мнѣ суждено прославиться, то этимъ я буду обязанъ вамъ» [24].

Бетховенъ сталъ учиться у Неефе съ 1781 г. [25]. Зимою этого года Бетховенъ со своею матерью былъ въ Голландіи, гдѣ игралъ въ частныхъ домахъ [26]. Въ 1782 г. во время отсутствія Неефе, Бетховенъ долженъ былъ, несмотря на свой юный возрастъ, исполнять обязанности органиста [27]. Въ 1783 г. Бетховенъ получилъ должность maestro al cembalo, т.-е. піаниста для разучиванія партій съ пѣвцами, для аккомпанимента на репетиціяхъ и для сопровожденія сухихъ речитативовъ при постановкѣ оперныхъ спектаклей [28]. Занимая эту должность, Бетховенъ имѣлъ случай ознакомиться съ «Орфеемъ» и «Альцестой» Глюка, «Армидой» Сальери, «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта и операми Гульельми, Бенда, Пиччини, Чимарозы, Саккини, Сарти, Паизіелло, Гретри, Монсиньи, Филидора, Госсека, Дезеда и др. [29].

Въ свободное время Бетховенъ занимался композиціей. Онъ самъ считалъ за первыя свои сочиненія c-moll'ныя варіаціи и три сонаты, отно-

---

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 24—25.

[23] Тамъ же, стр. 24.

[24] Тамъ же, стр. 25.

[25] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[26] Ibid., p. 217.

[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[28] Ibid., p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 34—35.

волосы къ фортепіано, билъ кулаками и, задавъ выучить нѣсколько упражненій на скрипкѣ, запиралъ его въ холодный чуланъ» [13]. Не лучше было маленькому Людвигу, когда онъ сталъ брать уроки у Пфейфера, пріятеля его отца и также склоннаго къ алкоголизму. «Бывало, поздно вечеромъ возвращаются пріятели изъ трактира и, вспомнивъ о пропущенномъ урокѣ Людвига, стаскиваютъ съ него одѣяло и сажаютъ за клавесинъ» [14]. Общее образованіе Людвигъ получилъ въ школѣ. Оно было болѣе чѣмъ скромно. Тамъ мальчикъ научился читать и писать, немного латыни и четыремъ правиламъ ариѳметики [15], въ которой Бетховенъ не сдѣлалъ особенныхъ успѣховъ и позже, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ; такъ, напримѣръ, чтобы умножить 22 на 44, онъ писалъ 22 въ столбецъ 44 раза и складывалъ эти числа: такими выкладками бывали испещрены листы бумаги, записныя книжки, столы, подоконники и стѣны его квартиры» [16]. Незнакомство съ теоріей словесности впослѣдствіи затрудняло Бетховена, когда онъ полагалъ стихотворенія на музыку: иногда онъ связывалъ множество стихотвореній и растягивалъ ихъ прозаически [17]. Музыкальные успѣхи Людвига были настолько значительны, что онъ могъ участвовать въ концертѣ въ Кельнѣ, 26 марта 1778 г. [18]. По возвращеніи въ Боннъ Людвигъ сталъ брать уроки игры на органѣ у пріятеля покойнаго Людвига-дѣда [19], Эгидія фанъ-деръ-Эдена, который вскорѣ, вслѣдствіе старости и болѣзни, отказался отъ занятій со своимъ ученикомъ; тогда Бетховенъ сталъ брать уроки у Неефе, получившаго мѣсто органиста, которое ранѣе занималъ фанъ-деръ-Эденъ [20]. «По отзывамъ современниковъ Неефе соединялъ въ своемъ исполненіи величественную простоту, прелесть правильнаго ритма, пѣвучесть, вѣрную фразировку и яркій колоритъ игры; кромѣ глубокихъ познаній въ гармоніи и добросовѣстной композиціи, въ немъ находили утонченный вкусъ и вѣрное эстетическое чувство» [21].

Неефе замѣтилъ великія дарованія въ своемъ ученикѣ и такъ отозвался о немъ въ очеркѣ музыкальной жизни въ Боннѣ, помѣщенномъ въ сборникѣ, изданномъ К. Ф. Крамеромъ (1748—1807): «Этотъ одиннадцатилѣтній мальчикъ играетъ на клавесинѣ весьма искусно и выразительно. Онъ въ совершенствѣ читаетъ съ листа; достаточно сказать, что онъ бѣгло играетъ «Wohltemperirtes Clavier» І.-С. Баха, разученное имъ съ Неефе. Кто знакомъ съ этимъ собраніемъ прелюдій и фугъ во всѣхъ тональностяхъ (произведеніе, достойное названія nec plus ultra), тотъ пойметъ, что это значитъ. Г. Неефе, насколько позволяли ему служебныя занятія, знакомилъ мальчика съ гармоніей.

---

[13] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 21.

[14] Тамъ же, стр. 21.

[15] Тамъ же, стр. 21. Бетховенъ также учился латинскому, французскому и итальянскому языкамъ у нѣкоего Зямбона. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217. Но Бетховенъ владѣлъ лишь своимъ роднымъ языкомъ, впослѣдствіи кое-какъ объяснялся по-французски, а по-итальянски и по-англійски зналъ лишь нѣсколько общеизвѣстныхъ выраженій (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84).

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.

[17] Тамъ же, стр. 84.

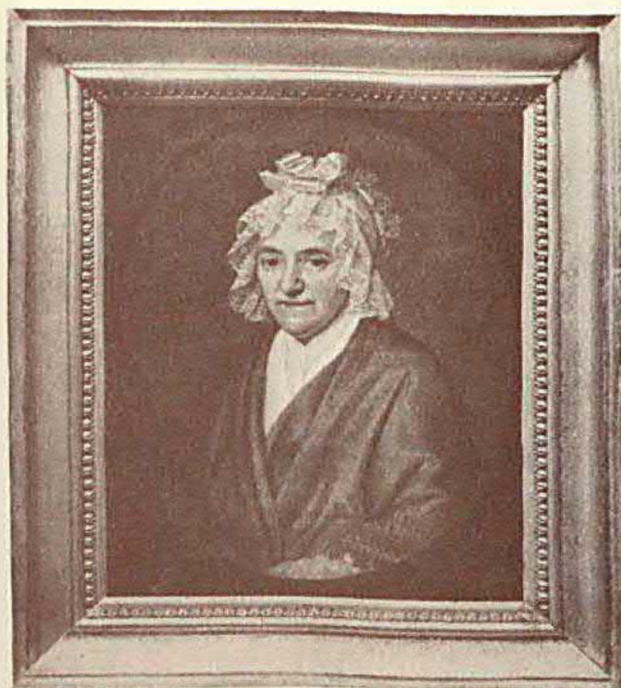
[18] Тамъ же, стр. 23—24.

[19] Тамъ же, стр. 24.

[20] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217.

[21] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

Въ настоящее время онъ даетъ ему уроки композиціи и, съ цѣлью поощренія его, издаетъ въ Маннгеймѣ девять фортепіанныхъ варіацій на тему одного марша, написанныхъ этимъ мальчикомъ. Юный геній этотъ заслуживаетъ пособія на путешествіе; если продолженіе его занятій будетъ таково же, какъ начало, то, несомнѣнно, изъ него выйдетъ второй Моцартъ» [22].



*К. Б. Бекенкампъ.—Портретъ матери Бетховена. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

По словамъ Бетховена, онъ былъ болѣе всего обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ Неефе [23], которому, покидая Боннъ, писалъ: «Я вамъ глубоко признателенъ за мудрые совѣты, подвинувшіе меня въ изученіи божественнаго искусства, которому я посвятилъ себя. Если мнѣ суждено прославиться, то этимъ я буду обязанъ вамъ» [24].

Бетховенъ сталъ учиться у Неефе съ 1781 г. [25]. Зимою этого года Бетховенъ со своею матерью былъ въ Голландіи, гдѣ игралъ въ частныхъ домахъ [26]. Въ 1782 г., во время отсутствія Неефе, Бетховенъ долженъ былъ, несмотря на свой юный возрастъ, исполнять обязанности органиста [27]. Въ 1783 г. Бетховенъ получилъ должность maestro al cembalo, т.-е. піаниста для разучиванія партій съ пѣвцами, для аккомпанимента на репетиціяхъ и для сопровожденія сухихъ речитативовъ при постановкѣ оперныхъ спектаклей [28]. Занимая эту должность, Бетховенъ имѣлъ случай ознакомиться съ «Орфеемъ» и «Альцестой» Глюка, «Армидой» Сальери, «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта и операми Гульельми, Бенда, Пиччини, Чимарозы, Саккини, Сарти, Паизіелло, Гретри, Монсиньи, Филидора, Госсека, Дезеда и др. [29].

Въ свободное время Бетховенъ занимался композиціей. Онъ самъ считалъ за первыя свои сочиненія c-moll'ныя варіаціи и три сонаты, отно-

---

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 24—25.

[23] Тамъ же, стр. 24.

[24] Тамъ же, стр. 25.

[25] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[26] Ibid., p. 217.

[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[28] Ibid., p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 34—35.

сящіяся къ 1783 г. [30]. «Появившіяся въ печати почти одновременно «Девять варіацій» на тему Дресслера (въ полномъ собраніи сочиненій, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ, эта пьеса значится подъ № 5 въ 17 серіи), «Rondo C-dur» и «Три сонаты» (тамъ же, серія 16, №№ 33, 34, 35) носятъ яркіе слѣды дѣтской фантазіи, ясно, опредѣленно выраженной; тема варіацій (c-moll) взята, видимо, изъ погребальнаго марша и обработана незатѣйливо, но не безъ склонности къ оригинальности (послѣдняя варіація); пьеса эта посвящена графинѣ Вольфъ-Меттернихъ. Въ сонатахъ преобладаетъ стремленіе къ строго выдержаннымъ формамъ, усвоеннымъ мальчикомъ подъ руководствомъ Нееф; тактъ 62-й первой части сонаты № 35, D-dur, является какъ бы эмбріономъ темы въ прелестной интродукціи къ VII симфоніи, написанной спустя 30 лѣтъ (см. тактъ 23 и слѣд., партіи гобоя, потомъ скрипки и флейты)» [31].



AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sterngaß der Churkölnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Clavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

*Афиша, выпущенная Іоганномъ Бетховеномъ въ Кельнѣ 26 марта 1778 г., объявляющая о первомъ выступленіи его сына, семилѣтняго піаниста.*

Въ 1784 г. Бетховенъ написалъ для фортепіано «Рондо» A-dur, пѣсню «An einen Säugling» и концертъ для фортепіано [32]. Въ 1785 г. Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ у Франца Ries'а [33] и написалъ три квартета для фортепіано и струнныхъ инструментовъ и пѣсню «Wenn Jemand eine Reise thut». Въ этомъ же году, въ продолженіе Святой недѣли [34], «опытному пѣвцу и отличному музыканту Геллеру предстояло пѣть во время богослуженія подъ аккомпаниментъ Людвига, который, заручившись согласіемъ его, вздумалъ

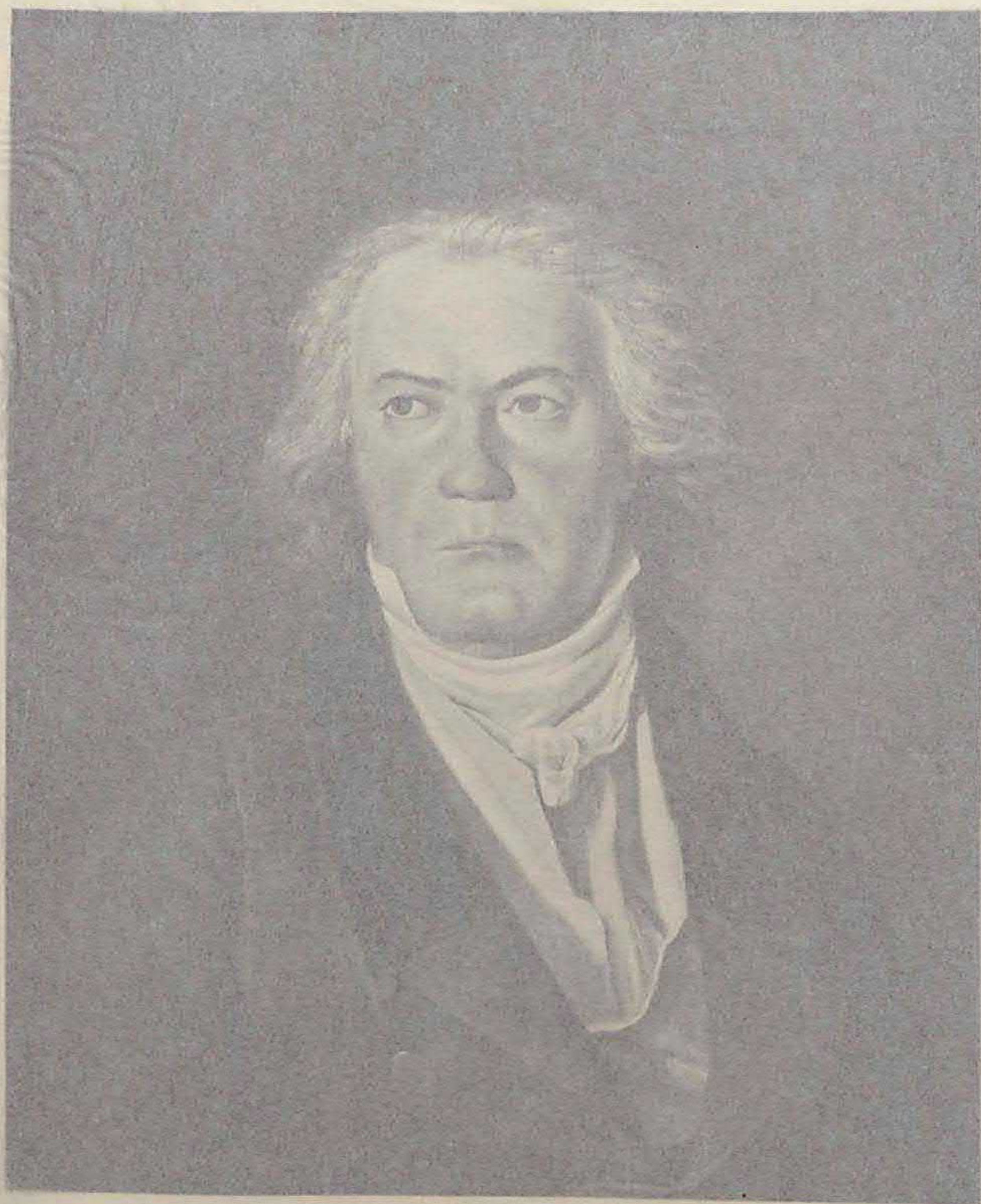
[30] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin. 1901. S. 131. Сонаты написаны въ 1781 г. См. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 217. Къ 1783 г. относится также пѣсня «Schilderung eines Mädchen». Ibid., I, p. 217. Fr. Pazdirek, «Manuel Universel de la littérature musicale». Vol. II, p. 386. Это произведеніе, написанное для голоса и фортепіано, издано Діабелли подъ названіемъ: «Seufzer einer Ungeliebten» (A.-W. Thayer, «Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's». Berlin 1865, S. 166).

[31] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 26—27.

[32] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I. S. 154—155. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 217. Объ этомъ концертѣ Гвидо Адлеръ писалъ въ «Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft» (1888 г., S. 461).

[33] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 218.

[34] Ibid., I, p. 218.



*Роб. Вальдмюллеръ.—Бетховенъ.*

сящіяся къ 1783 г. [30]. «Появившіяся въ печати почти одновременно «Девять варіацій» на тему Дресслера (въ полномъ собраніи сочиненій, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ, эта пьеса значится подъ № 5 въ 17 серіи), «Rondo C-dur» и «Три сонаты» (тамъ же, серія 16, №№ 33, 34, 35) носятъ яркіе слѣды дѣтской фантазіи, ясно, опредѣленно выраженной: тема варіацій (c-moll) взята, видимо, изъ погребальнаго марша и обработана незатѣйливо, но не безъ склонности къ оригинальности (послѣдняя варіація); пьеса эта посвящена графинѣ Вольфъ-Меттернихъ. Въ сонатахъ преобладаетъ стремленіе къ строго выдержаннымъ формамъ, усвоеннымъ мальчикомъ подъ руководствомъ Нееfе; тактъ 62-й первой части сонаты № 35, D-dur, является какъ бы зародышемъ темы въ прелестной интродукціи къ VII симфоніи, написанной спустя 30 лѣтъ (см. тактъ 23 и слѣд., партіи гобоя, потомъ скрипки и флейты)» [31].


AVERTISSEMENT.

BEETHOVEN

Afиша, выпущенная Іоганномъ Бетховеномъ въ Боннѣ 26 марта 1778 г., объявляющая о первомъ выступленіи его сына, семилѣтняго піаниста.

Въ 1784 г. Бетховенъ написалъ для фортепіано «Рондо» A-dur, пѣсню «An einen Säugling» и концертъ для фортепіано [32]. Въ 1785 г. Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ у Франца Ries'а [33] и написалъ три квартета для фортепіано и струнныхъ инструментовъ и пѣсню «Wenn Jemand eine Reise thut». Въ этомъ же году, въ продолженіе Святой недѣли [34], опытному пѣвцу и отличному музыканту Геллеру предстояло пѣть во время богослуженія подъ аккомпаниментъ Людвига, который, заручившись согласіемъ его, вздумалъ

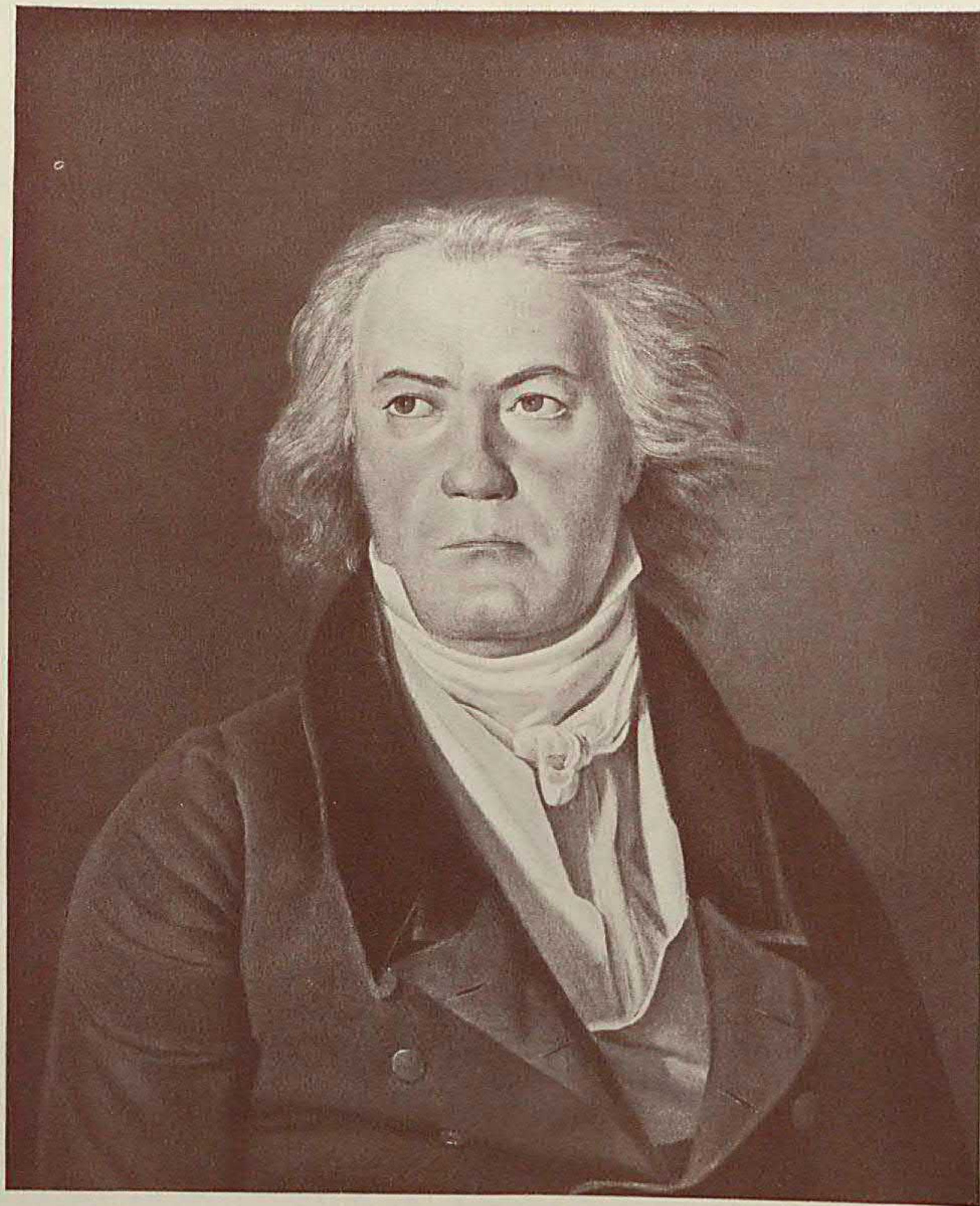
[30] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin, 1901. S. 131. Сонаты написаны въ 1781 г. Cp. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 217. Къ 1783 г. относится также пѣсня «Schilderung eines Mädchens». Ibid. I. p. 217. Fr. Pazdirek. «Manuel Universel de la littérature musicale». Vol. II. p. 386. Это произведеніе, написанное для голоса и фортепіано, издано подъ названіемъ: «Seufzer einer Ungeliebten». A. W. Thayer. «Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's». Berlin 1865. S. 166.

[31] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 26—27.

[32] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I. S. 154—156. Cp. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 217. Объ этомъ концертѣ Гвидо Адлеръ писалъ въ «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» (1888 г., S. 161).

[33] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 218.

[34] Ibid., I, p. 218.



*Роб. Вальдмюллеръ.—Бетховенъ.*

3

импровизировать, варьировать свою партію и, хотя все время подыгрывалъ партію пѣвца, но все же сбилъ его» [35].

1786 г. не представляетъ особаго интереса въ жизни Бетховена [36]. Онъ исполнялъ свои обязанности по службѣ, давалъ уроки и, въ качествѣ юнаго композитора и виртуоза, сталъ все чаще посѣщать аристократическіе дома [37]. Бетховенъ особенно сошелся съ семьей фонъ Брейнингъ. Надворный совѣтникъ Эммануилъ-Іосифъ фонъ Брейнингъ умеръ въ 1777 г., оставивъ вдову и четырехъ дѣтей: Христофора (род. въ 1771 г.), Элеонору (род. въ 1772 г.), Стефана-Лоренца-Іосифа (род. въ 1774 г.) и Лоренца-Ленца, съ которымъ Бетховенъ былъ особенно близокъ [38]. «Семья фонъ Брейнингъ была состоятельная и принадлежала къ мѣстной аристократіи, дѣти воспитывались въ рамкахъ строгой нравственности, посвящали много времени литературѣ и часто развлекались музыкой. Зимою Людвигъ проводилъ въ этой семьѣ бо́льшую часть дня, а лѣтомъ его брали съ семьей въ имѣніе дяди, Керпенъ (между Кельномъ и Ахеномъ); мать семьи умѣла подчинить мальчика своему вліянію; здѣсь онъ чувствовалъ себя легко, свободно, здѣсь появлялась улыбка на лицѣ его, здѣсь онъ проникался вѣрою въ добродѣтели, которыя руководили имъ впослѣдствіи, здѣсь научился онъ цѣнить людей и уважать человѣческое достоинство, здѣсь онъ встрѣтился съ семнадцатилѣтнимъ Вегелеромъ, впослѣдствіи лучшимъ своимъ другомъ, мужемъ Элеоноры и профессоромъ боннскаго университета, основаннаго Максимиліаномъ-Францемъ вскорѣ по пріѣздѣ въ свою резиденцію» [39]. Преподаваніе Бетховенъ ненавидѣлъ [40]. «Охотно и даже съ удовольствіемъ онъ давалъ уроки только въ семьѣ фонъ Брейнингъ Элеонорѣ, взрослой, миловидной дѣвицѣ, одной изъ многочисленныхъ богинь, которымъ поклонялся увлекающійся артистъ; съ нею онъ зачитывался лучшими произведеніями литературы: Шекспиромъ, Гете, Шиллеромъ, Лессингомъ и Клопштокомъ; здѣсь онъ впервые прочелъ «Одиссею», впослѣдствіи свою любимѣйшую поэму» [41], и познакомился съ англійскими писателями, къ которымъ въ продолженіе всей своей жизни чувствовалъ глубокую симпатію [42].



*Х.-Г. Неефе (1748—1798).*
*Печатано съ разрѣшенія „Общества любителей музыки“ въ Вѣнѣ.*

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40.
[36] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.
[37] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 29, 44.
[38] Тамъ же, стр. 29—30.
[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 30.
[40] Тамъ же, стр. 44.
[41] Тамъ же, стр. 44.
[42] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

«Здѣсь онъ часто напѣвалъ свою пѣсенку «Кругосвѣтное путешествіе Уріана» (op. 52, № 1), написанную имъ за годъ до первой поѣздки въ Вѣну; здѣсь онъ охотно предавался своимъ импровизаціямъ, стараясь звуками нарисовать образъ кого-либо изъ присутствовавшихъ или выразить его душевное настроеніе; виртуозъ такъ удачно достигалъ своей цѣли, что слушатели безошибочно отгадывали задуманное имъ, при чемъ чаще всего онъ останавливался, конечно, на юныхъ красавицахъ, среди которыхъ сначала отдавалъ предпочтеніе Лорхенъ» [43].

Кромѣ семьи фонъ Брейнингъ, Бетховенъ пользовался благосклонностью графини Гатцфельдъ и графа Вальдштейна, который оказывалъ артисту помощь въ его дѣлахъ [44]. Съ древностью и знатностью происхожденія этотъ молодой человѣкъ соединялъ страстное влеченіе къ музыкѣ, прекрасно игралъ на фортепіано и, что еще важнѣе, гордился дружбою съ еще неизвѣстнымъ тогда Бетховеномъ, «не разъ навѣщая скромную комнатку его, не разъ прибѣгая къ хитрости, чтобы помочь деньгами бѣдному, но до щепетильности самолюбивому юношѣ: этому меценату Бетховенъ былъ обязанъ своимъ новымъ инструментомъ работы Штейна, замѣнившимъ старый, хромой клавесинъ; ему онъ былъ обязанъ также порученіемъ написать къ карнавалу 1791 года балетъ всадниковъ (Ritterballet изъ 8 разнообразныхъ номеровъ, сер. 25, № 286) [45], программу котораго составилъ самъ Вальдштейнъ, а блестящее исполненіе составляло одно изъ роскошныхъ развлеченій мѣстной аристократіи; ему онъ былъ обязанъ, наконецъ, разрѣшеніемъ отправиться къ Гайдну въ Вѣну, съ сохраненіемъ содержанія и съ 100 дукатами на переѣздъ и обзаведеніе» [46]. Въ первый разъ Бетховенъ



*Старый органъ въ «Minoriten-Kirche» въ Боннѣ, на которомъ игралъ 11-лѣтній Бетховенъ.*

[43] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 44.

[44] Groves's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I. p. 218. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1908, стр. 29, 43.

[45] Въ полномъ собраніи сочиненій Бетховена, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ.

[46] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 43.

былъ въ Вѣнѣ въ 1787 г. [47], гдѣ видѣлся съ Моцартомъ. Слушая импровизацію Бетховена на заданную тему, Моцартъ произнесъ слѣдующія пророческія слова: «Обратите вниманіе на этого мальчика: въ будущемъ весь міръ заговоритъ о немъ» [48].

Болѣзнь матери, умершей 17 іюля 1787 г., заставила Бетховена поспѣшно возвратиться въ Боннъ [49].

Въ 1788 г. [50] курфюрстъ Максимиліанъ, подражая своему брату Іосифу II, учредившему національный театръ въ Вѣнѣ, вздумалъ сдѣлать то же самое въ Боннѣ. Для исполненія новѣйшихъ нѣмецкихъ оперъ Максимиліанъ составилъ оркестръ изъ опытныхъ и извѣстныхъ музыкантовъ. Сюда вошли братья-віолончелисты Андрей и Бернгардъ Ромбергъ, скрипачъ Пернеръ, флейтистъ Антонъ Рейха (впослѣдствіи профессоръ контрапункта въ Парижской консерваторіи); дирижеромъ былъ Іосифъ Рейха, дядя Антона. Въ этомъ оркестрѣ Бетховенъ игралъ на альтѣ [51].



*Стефанъ фонъ-Брейнингъ (1774—1827).*

Къ 1789 и 1790 гг. относятся слѣдующія сочиненія Бетховена: двѣ прелюдіи для фортепіано (op. 39), пѣсня «Der freie Mann», двѣ кантаты: одна на смерть императора Іосифа II, а другая по случаю восшествія на престолъ Леопольда II, и 24 варіаціи на темуРигини: «Vieni amore» [52]. Въ этихъ варіаціяхъ много богатыхъ украшеній и развитая гармонія. Ихъ смѣло можно поставить рядомъ съ лучшими варіаціями Моцарта. Въ нихъ много остроумія, богатства фантазіи и блестящей техники, «но еще нѣтъ признаковъ Бетховенскаго настроенія, волненій мятежнаго духа» [53]. Этими варіаціями Бетховенъ завоевалъ себѣ успѣхъ какъ піанистъ, когда поселился въ Вѣнѣ, гдѣ сначала прославился какъ исполнитель, а лишь впослѣдствіи какъ композиторъ [54].

Въ 1791 г. курфюрстъ Максимиліанъ въ одну изъ своихъ поѣздокъ взялъ съ собою своихъ лучшихъ музыкантовъ. Во время непродолжительной

---

[47] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 37. Groves's «Dictionary of Music and Musicians». V. I. p. 218.
[48] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 38.
[49] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.
[50] Ibid. Vol. I. p. 218.
[51] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 39.
[52] Grove's «Dictionary of Music and Musicians» London 1904. Vol. I. p. 219.
[53] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40. Разборъ этихъ варіацій въ книжкѣ Р. Геника, «Бетховенъ», 1899, стр. 18—19.
[54] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I. p. 219, 232.

[illegible]

великаго артиста. Я слушалъ игру Фоглера на фортепіано и довольно часто, цѣлыми часами, всегда удивляясь его необыкновенной ловкости. Но у Бетховена, кромѣ ловкости, глубокая, выразительная игра, глубже проникающая въ сердце, т.-е. онъ такъ же хорошо исполняетъ adagio, какъ allegro. Превосходные музыканты этой капеллы наслаждаются его игрой и съ увлеченіемъ слушаютъ ее. Но онъ скроменъ, безъ малѣйшихъ претензій; тѣмъ не менѣе, онъ признавался, что во время своихъ поѣздокъ по порученію курфюрста онъ былъ разочарованъ игрою знаменитѣйшихъ піанистовъ. Манера его весьма отличается отъ обыкновенныхъ пріемовъ игры, точно онъ открылъ себѣ новый путь къ достиженію той степени совершенства, которою обладаетъ нынѣ» [56].

Къ сочиненіямъ Бетховена 1791 и 1792 гг. относятся: «октетъ ор. 103, рондино для духовыхъ инструментовъ, тріо для струнныхъ инструментовъ

[55] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 41. | [56] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 42.

былъ въ Вѣнѣ въ 1787 г. [47], гдѣ видѣлся съ Моцартомъ. Слушая импровизацію Бетховена на заданную тему, Моцартъ произнесъ слѣдующія пророческія слова: «Обратите вниманіе на этого мальчика: въ будущемъ весь міръ заговоритъ о немъ» [48].

Болѣзнь матери, умершей 17 іюля 1787 г., заставила Бетховена поспѣшно возвратиться въ Боннъ [49].

Въ 1788 г. [50] курфюрстъ Максимиліанъ, подражая своему брату Іосифу II, учредившему національный театръ въ Вѣнѣ, вздумалъ сдѣлать то же самое въ Боннѣ. Для исполненія новѣйшихъ нѣмецкихъ оперъ Максимиліанъ составилъ оркестръ изъ опытныхъ и извѣстныхъ музыкантовъ. Сюда вошли братья-віолончелисты Андрей и Бернгардъ Ромбергъ, скрипачъ Перманъ, флейтистъ Антонъ Рейха (впослѣдствіи профессоръ контрапункта въ Парижской консерваторіи); дирижеромъ былъ Іосифъ Рейха, дядя Антона. Въ этомъ оркестрѣ Бетховенъ игралъ на альтѣ [51].



*Стефано фонъ Брейнингъ ([illegible])*

Къ 1789 и 1790 гг. относятся слѣдующія сочиненія Бетховена: двѣ прелюдіи для фортепіано (op. 39), пѣсня «Der freie Mann», двѣ кантаты: одна на смерть императора Іосифа II, а другая по случаю восшествія на престолъ Леопольда II, и 24 варіаціи на тему Ригини: «Vieni amore» [52]. Въ этихъ варіаціяхъ много богатыхъ украшеній и развитая гармонія. Ихъ смѣло можно поставить рядомъ съ лучшими варіаціями Моцарта. Въ нихъ много остроумія, богатства фантазіи и блестящей техники, «но еще нѣтъ признаковъ Бетховенскаго настроенія, волненій мятежнаго духа» [53]. Этими варіаціями Бетховенъ завоевалъ себѣ успѣхъ какъ піанистъ, когда поселился въ Вѣнѣ, гдѣ сначала прославился какъ исполнитель, а лишь впослѣдствіи какъ композиторъ [54].

Въ 1791 г. курфюрстъ Максимиліанъ въ одну изъ своихъ поѣздокъ взялъ съ собою своихъ лучшихъ музыкантовъ. Во время непродолжительной

---

[47] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 37. Groves's «Dictionary of Music and Musicians». V. I, p. 218.

[48] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 38.

[49] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

[50] Ibid. Vol. I. p. 218.

[51] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 39.

[52] Grove's «Dictionary of Music and Musicians» London 1904. Vol. I. p. 219.

[53] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40. Разборъ этихъ варіацій въ книжкѣ Р. Геника, «Бетховенъ». 1899, стр. 18—19.

[54] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219, 232.

остановки въ Ашаффенбургѣ Бетховенъ съ товарищами посѣтилъ аббата Штеркеля, знаменитаго въ свое время піаниста. Чтобы заставить заупрямившагося Бетховена сыграть на фортепіано, аббатъ сказалъ, что варіаціи на тему Ригини «Vieni amore» такъ трудны, что едва ли самъ авторъ въ состояніи ихъ исполнить. Бетховенъ, чтобы разсѣять сомнѣніе, тотчасъ же ихъ сыгралъ. Кромѣ того, онъ сталъ импровизировать на ту же тему, но въ стилѣ самого аббата [55]. Въ Мергентхеймѣ Бетховена слушалъ пасторъ Юнкеръ, который объ игрѣ геніальнаго молодого человѣка сообщилъ слѣдующее: «Слушалъ я одного изъ величайшихъ піанистовъ, милаго, славнаго Бетховена; инструментъ былъ неудовлетворительный... интереснѣе всего были его импровизаціи; я также былъ въ числѣ лицъ, задававшихъ ему темы. Степень виртуозности этого добраго, спокойнаго юноши можно опредѣлить по неисчерпаемому богатству идей, по исключительной экспрессіи и по ловкости исполненія. Не знаю, чего ему недостаетъ еще для славы великаго артиста. Я слушалъ игру Фоглера на фортепіано и довольно часто, цѣлыми часами, всегда удивляясь его необыкновенной ловкости. Но у Бетховена, кромѣ ловкости, глубокая, выразительная игра, глубже проникающая въ сердце, т.-е. онъ такъ же хорошо исполняетъ adagio, какъ allegro. Превосходные музыканты этой капеллы наслаждаются его игрой и съ увлеченіемъ слушаютъ ее. Но онъ скроменъ, безъ малѣйшихъ претензій; тѣмъ не менѣе, онъ признавался, что во время своихъ поѣздокъ по порученію курфюрста онъ былъ разочарованъ игрою знаменитѣйшихъ піанистовъ. Манера его весьма отличается отъ обыкновенныхъ пріемовъ игры, точно онъ открылъ себѣ новый путь къ достиженію той степени совершенства, которою обладаетъ нынѣ» [56].



*Елена фонъ-Брейнингъ (1750—1838).*

Къ сочиненіямъ Бетховена 1791 и 1792 гг. относятся: «октетъ ор. 103, рондино для духовыхъ инструментовъ, тріо для струнныхъ инструментовъ

[55] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 41. | [56] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 42.

ор. 3, Allegro и менуэтъ для двухъ флейтъ, 14 варіацій для фортепіано, скрипки и віолончели, въ Es-dur, изданныя въ 1804 г. какъ opus 44, 12 варіацій для фортепіано и скрипки на тему «Se vuol ballare», 13 варіацій для фортепіано на тему «Es war einmal», 8 варіацій для фортепіано въ четыре руки на тему графа Вальдштейна и кантата, которую Бетховенъ показалъ Гайдну, возвращавшемуся изъ Лондона и посѣтившему вторично Боннъ въ іюлѣ 1792 г. [57]. Гайднъ очень одобрилъ эту кантату и совѣтовалъ автору продолжать свои занятія композиціей [58].

Учиться у Гайдна и переселиться въ Вѣну—вотъ о чемъ мечталъ Бетховенъ [59]. Но прежде, чѣмъ эта мечта могла осуществиться, онъ долженъ былъ позаботиться о своихъ братьяхъ: съ Карломъ онъ самъ занимался музыкой, а потомъ опредѣлилъ въ капеллу архіепископа; Іоганнъ былъ отданъ въ обученіе придворному аптекарю [60]. Послѣ того, какъ оба брата были пристроены, главное препятствіе къ поѣздкѣ въ Вѣну было устранено [61]. Бетховенъ сталъ собираться въ путь. Друзья написали въ альбомѣ разныя пожеланія будущему композитору [62], а графъ Вальдштейнъ 29 сентября 1792 г.— слѣдующее: «Дорогой Бетховенъ, Вы отправитесь въ Вѣну, осуществивъ такимъ образомъ вашу завѣтную мечту. Геній музыки все еще оплакиваетъ смерть Моцарта; онъ пріютился временно у Гайдна, неисчерпаемаго источника гармоніи, но не тамъ ему проявить свое величіе и мощь: онъ уже ищетъ вокругъ себя избранную натуру, чтобы служить ей. Поѣзжайте, работайте безъ устали; изъ рукъ Гайдна вы получите духъ Моцарта» [63].



[57] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219. Первый разъ Гайднъ посѣтилъ Боннъ въ 1790 г. (Ibid. I, p. 219).

[58] Ibid. I, p. 219.

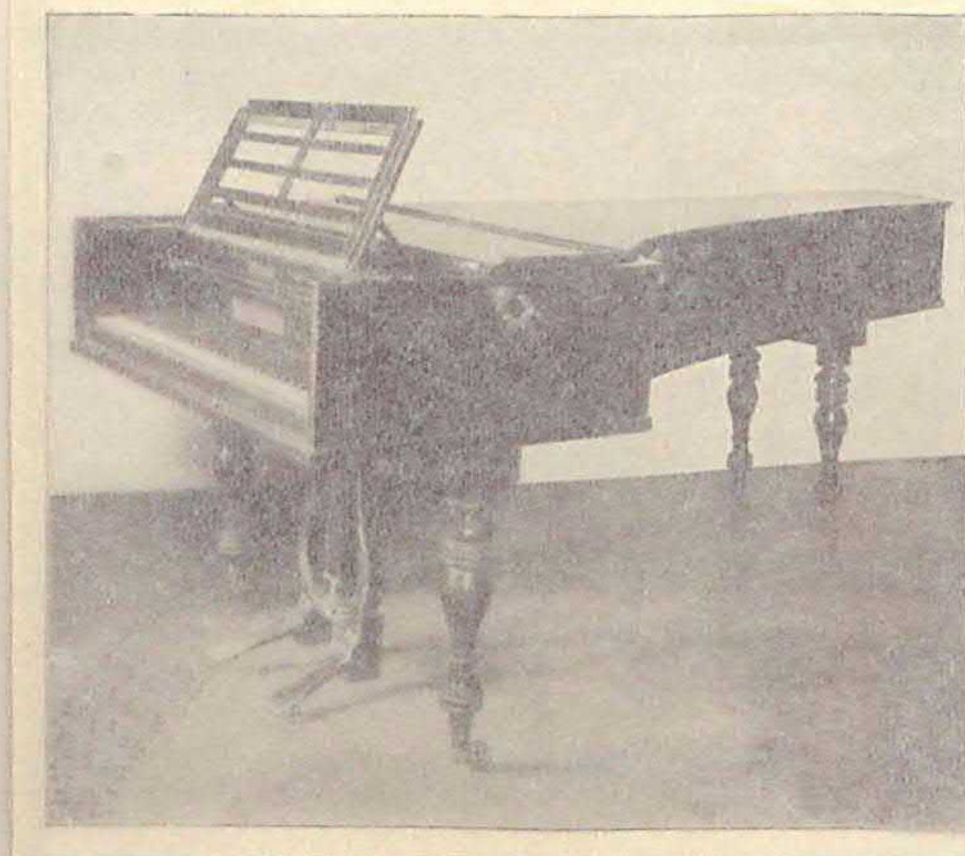
[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 43.

[60] Тамъ же, стр. 45.

[61] Тамъ же, стр. 45.

[62] Содержаніе альбома см. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I, S. 269, 467 и 474. G. Nottebohm, «Beethoveniana». Leipzig und Winterthur 1872. S. 138—144.

[63] Thayer, «L. van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Berlin 1901. Bd. I, S. 471. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 45—46.



Англійскій рояль Бетховена. Національный музей въ Будапештѣ.

## II.



ЕТХОВЕНЪ выѣхалъ изъ Бонна въ Вѣну 2 ноября 1792 г. [1] и съ тѣхъ поръ въ родной городъ уже болѣе не возвращался [2], даже не былъ на похоронахъ своего отца, умершаго 18 декабря 1792 г. [3].

Прибывъ въ Вѣну, Бетховенъ отправился къ Гайдну, который очень радушно отнесся къ молодому композитору и сталъ давать ему уроки [4]. Подъ руководствомъ Гайдна Бетховенъ упражнялся въ гармоніи и генералъ-басѣ, изучалъ церковные лады и контрапунктъ и проходилъ «Gradus ad Parnassum» Фукса [5]. Первое время Гайднъ былъ очень доволенъ своимъ ученикомъ. Это видно изъ слѣдующаго письма (отъ 26 января 1793 г.) одного боннскаго профессора къ сестрѣ Шиллера, Шарлоттѣ [6], при посылкѣ ей рукописи романса «Feuerfarb»

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 46.
[2] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904, Vol. I, p. 219—220.
[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 47.
[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48.
[5] Тамъ же, стр. 48.
[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 220.

op. 3, Allegro и менуэтъ для двухъ флейтъ, 14 варіацій для фортепіано, скрипки и віолончели, въ Es-dur, изданныя въ 1804 г. какъ opus 44, 12 варіацій для фортепіано и скрипки на тему «Se vuol ballare», 13 варіацій для фортепіано на тему «Es war einmal», 8 варіацій для фортепіано въ четыре руки на тему графа Вальдштейна и кантата, которую Бетховенъ показалъ Гайдну, возвращавшемуся изъ Лондона и посѣтившему вторично Боннъ въ іюлѣ 1792 г.[57] Гайднъ очень одобрилъ эту кантату и совѣтовалъ автору продолжать свои занятія композиціей[58].

Учиться у Гайдна и переселиться въ Вѣну—вотъ о чемъ мечталъ Бетховенъ[59]. Но прежде, чѣмъ эта мечта могла осуществиться, онъ долженъ былъ позаботиться о своихъ братьяхъ: съ Карломъ онъ самъ занимался музыкой, а потомъ опредѣлилъ въ капеллу архіепископа; Іоганнъ былъ отданъ въ обученіе придворному аптекарю[60]. Послѣ того, какъ оба брата были пристроены, главное препятствіе къ поѣздкѣ въ Вѣну было устранено[61]. Бетховенъ сталъ собираться въ путь. Друзья написали въ альбомѣ разныя пожеланія будущему композитору[62], а графъ Вальдштейнъ 29 сентября 1792 г.—слѣдующее: «Дорогой Бетховенъ, Вы отправитесь въ Вѣну, осуществивъ такимъ образомъ вашу завѣтную мечту. Геній музыки все еще оплакиваетъ смерть Моцарта: онъ пріютился временно у Гайдна, неисчерпаемаго источника гармоніи, но не тамъ ему проявить свое величіе и мощь: онъ уже ищетъ вокругъ себя избранную натуру, чтобы служить ей. Поѣзжайте, работайте безъ устали; изъ рукъ Гайдна вы получите духъ Моцарта»[63].



[57] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219. Первый разъ Гайднъ посѣтилъ Боннъ въ 1790 г. (Ibid. I, p. 219).

[58] Ibid. I, p. 219.

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 43.

[60] Тамъ же, стр. 45.

[61] Тамъ же, стр. 45.

[62] Содержаніе альбома см. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I, S. 269, 467 и 474. G. Nottebohm, «Beethoveniana». Leipzig und Winterthur 1872. S. 138—144.

[63] Thayer, «L. van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Berlin 1901. Bd. I, S. 471. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 45—46.



*Англійскій рояль Бетховена. Національный музей въ Будапештѣ.*

## II.



ЕТХОВЕНЪ выѣхалъ изъ Бонна въ Вѣну 2 ноября 1792 г. [1] и съ тѣхъ поръ въ родной городъ уже болѣе не возвращался [2], даже не былъ на похоронахъ своего отца, умершаго 18 декабря 1792 г. [3].

Прибывъ въ Вѣну, Бетховенъ отправился къ Гайдну, который очень радушно отнесся къ молодому композитору и сталъ давать ему уроки [4]. Подъ руководствомъ Гайдна Бетховенъ упражнялся въ гармоніи и генералъ-басѣ, изучалъ церковные лады и контрапунктъ и проходилъ «Gradus ad Parnassum» Фукса [5]. Первое время Гайднъ былъ очень доволенъ своимъ ученикомъ. Это видно изъ слѣдующаго письма (отъ 26 января 1793 г.) одного боннскаго профессора къ сестрѣ Шиллера, Шарлоттѣ [6], при посылкѣ ей рукописи романса «Feuerfarb»

[1] Кургановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 46.
[2] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904, Vol. I, p. 219—220.
[3] Кургановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 47.
[4] Кургановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48.
[5] Тамъ же, стр. 48.
[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 220.



*Францъ-Гернардъ Вегелеръ (1765—1848). Печатано съ разрѣшенія коммерціи совѣтника Карла Вегелера.*

(op. 52, № 2), написаннаго Бетховеномъ въ 1793 г. [7] на текстъ Софіи Меро и изданнаго спустя 12 лѣтъ: «Посылаю вамъ пьесу «Feuerfarb», она написана здѣшнимъ молодымъ артистомъ, талантомъ котораго всѣ восторгаются, и котораго курфюрстъ послалъ въ Вѣну учиться у Гайдна. Онъ намѣренъ положить на музыку «Freude» Шиллера, каждую строфу отдѣльно. Я ожидаю чего-нибудь необыкновеннаго, такъ какъ, сколько мнѣ извѣстно, онъ проникнутъ стремленіемъ къ возвышенному и величественному. Гайднъ писалъ сюда, что вскорѣ поручитъ ему сочиненіе оперъ, а самъ перестанетъ заниматься этимъ. Такихъ мелочей, какъ прилагаемая, онъ обыкновенно не пишетъ, а сочинилъ это по просьбѣ одной дамы» [8].

Но вскорѣ отношенія между Гайдномъ и Бетховеномъ измѣнились къ худшему. Гайднъ былъ недоволенъ тѣмъ, что Бетховенъ не хотѣлъ строго исполнять правила, изложенныя въ трактатѣ Фукса: «Gradus ad Parnassum». Бетховенъ былъ недоволенъ своимъ учителемъ, не умѣвшимъ цѣнить оригинальной индивидуальности своего ученика [9].

Одинъ изъ пріятелей Бетховена, Іоганнъ Шенкъ (1753—1836), писавшій легкія, салонныя пьесы, оперы и симфоніи, обратилъ вниманіе на рядъ грубыхъ ошибокъ въ контрапунктическихъ упражненіяхъ Бетховена, не исправленныхъ Гайдномъ. Бетховенъ былъ крайне раздраженъ невниманіемъ Гайдна и хотѣлъ совсѣмъ прекратить съ нимъ занятія. Но Шенкъ убѣдилъ Бетховена не дѣлать этого. Гайднъ былъ очень вліятельнымъ



*Силуэтъ 13-лѣтняго Бетховена, относящійся ко времени его службы у курфюрста въ должности „maestro al cembalo".*

[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48, 49, 901.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 49.

[9] Тамъ же, стр. 49.

человѣкомъ въ Вѣнѣ. Предъ нимъ преклонялись; дамы и дѣвицы цѣловали ему руки [10]. Шенкъ убѣдилъ Бетховена продолжать свои уроки съ Гайдномъ, а самъ вызвался дополнять эти занятія. Такъ продолжались они до 1796 г. [11]. По поводу своихъ занятій у Гайдна Бетховенъ говорилъ, что онъ «ровно ничему не научился» [12].

Шенкъ, слушавшій импровизаціи Бетховена, говорилъ о нихъ: «Что это была за яркая игра! Въ ней не было ничего смутнаго, неяснаго, слабаго: изъ нѣсколькихъ слегка набросанныхъ фигуръ развивались богатѣйшіе мотивы, полные жизни и прелести; то онъ выражалъ страсть бурными гаммами, то вновь возвращался къ небесной мелодіи; сладостные звуки замѣнялись грустными, потомъ шутливыми, шаловливыми; каждая изъ фигуръ имѣла совершенно опредѣленный характеръ, каждая была нова, смѣла, ясна и правдива. Его игра была такъ же прелестна, какъ и фантазія» [13].



*І.-Г. Альбрехтсбергеръ (1736—1809).*

Покончивъ занятія съ Гайдномъ, Бетховенъ сталъ брать уроки у теоретика и органиста Альбрехтсбергера, вѣроятно, по рекомендаціи самого Гайдна [14], что видно изъ статьи въ «Музыкальномъ ежегодникѣ Вѣны и Праги», гдѣ сказано: «Геніальный музыкантъ Бетховенъ года два тому назадъ поселился въ Вѣнѣ. Онъ возбуждаетъ всеобщее удивленіе необыкновенной техникой и легкостью, съ которыми преодолѣваетъ самые трудные пассажи. Его игра отличается поразительной тонкостью, вкусомъ, чувствомъ и создала ему все возрастающую славу. Лучшимъ доказательствомъ его глубокой любви къ искусству служитъ то, что онъ ввѣрилъ себя руководству нашего безсмертнаго Гайдна, который посвящаетъ его въ тайны композиціи. Нашъ великій маэстро передаетъ его, на время отсутствія, нашему великому Альбрехтсбергеру. Чего только нельзя ожидать, когда такой великій геній работаетъ подъ руководствомъ такихъ учителей. Существуетъ уже нѣсколько прелестныхъ сонатъ, написанныхъ имъ; особенно замѣчательны послѣднія» [15].

---

[10] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 49—50.
[11] Тамъ же, стр. 50.
[12] Тамъ же, стр. 50.
[13] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 50.
[14] Тамъ же, стр. 52.
[15] Тамъ же, стр. 52.

При занятіяхъ съ Альбрехтсбергеромъ Бетховенъ пользовался руководствомъ своего учителя: «Gründliche Anweisung zur Composition» (1790 г.)[16]. Бетховенъ проходилъ съ Альбрехтсбергеромъ простой, двойной и тройной контрапунктъ, имитацію, канонъ, простую, двойную и тройную фуги и фугированный хоралъ[17]. «Среди упражненій въ контрапунктѣ децимы находится эскизъ романса «Аделаиды» (написанъ въ 1795 г., изданъ въ 1797 г., op. 46), а въ одной фугѣ «D-moll della duodecima» встрѣчаются эскизы, разработанные въ послѣдней части первой симфоніи (1800 г.)»[18]. Хотя Альбрехтсбергеръ очень заботливо поправлялъ работы своего ученика, но Бетховенъ не былъ доволенъ и этимъ своимъ учителемъ, умѣвшимъ, по словамъ Бетховена, «создавать только скелеты»[19]. Со своей стороны, и Альбрехтсбергеръ былъ не высокаго мнѣнія о Бетховенѣ, о которомъ говорилъ другому своему ученику, Долецалеку: «Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховеномъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ»[20].



*Антонъ Сальери (1750—1825).*

Бетховенъ учился также у Сальери, отъ котораго, однако, пріобрѣлъ очень мало знаній. Изъ всѣхъ учителей своихъ Бетховенъ цѣнилъ Сальери всего менѣе[21]. Наоборотъ, съ большимъ почтеніемъ вспоминалъ Бетховенъ Эмануила-Алоиза Фёрстера, къ которому также обращался за совѣтами, въ особенности въ первыхъ своихъ попыткахъ писать квартеты[22]. У Шупанцига Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ[23].

Въ то время, когда Бетховенъ учился теоріи композиціи въ Вѣнѣ, онъ уже занималъ тамъ высокое положеніе какъ виртуозъ и импровизаторъ. Всего болѣе Бетховенъ выступалъ какъ піанистъ въ 1795 и 1796 гг., «въ большихъ концертахъ, называвшихся тогда академіями, гдѣ игралъ свои большія произведенія съ оркестромъ; въ послѣдующіе годы выступалъ онъ предъ публикою все рѣже и, можно сказать, случайно, вслѣдствіе какихъ-либо исключительныхъ обстоятельствъ»[24].

---

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.

[17] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 221.

[18] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53.

[19] Тамъ же, стр. 52.

[20] Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 117.

[21] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52—53.

[22] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 221. Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1866. Bd. I. S. 281.

[23] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.

[24] Тамъ же, стр. 67.



Бетховенъ. Скульптура Аронсона.

При занятіяхъ съ Альбрехтсбергеромъ Бетховенъ пользовался руководствомъ своего учителя: «Gründliche Anweisung zur Composition» (1790 г.)[16]. Бетховенъ проходилъ съ Альбрехтсбергеромъ простой, двойной и тройной контрапунктъ, имитацію, канонъ, простую, двойную и тройную фуги и фугированный хоралъ[17]. «Среди упражненій въ контрапунктѣ децимы находится эскизъ романса «Аделаиды» (написанъ въ 1795 г., изданъ въ 1797 г., ор. 46), а въ одной фугѣ «D-moll della duodecima» встрѣчаются эскизы, разработанные въ послѣдней части первой симфоніи (1800 г.)»[18]. Хотя Альбрехтсбергеръ очень заботливо поправлялъ работы своего ученика, но Бетховенъ не былъ доволенъ и этимъ своимъ учителемъ, умѣвшимъ, по словамъ Бетховена, «создавать только скелеты»[19]. Со своей стороны, и Альбрехтсбергеръ былъ не высокаго мнѣнія о Бетховенѣ, о которомъ говорилъ другому своему ученику, Долецалеку: «Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховеномъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ»[20].



*Антонъ Сальери (1750—1825).*

Бетховенъ учился также у Сальери, отъ котораго, однако, пріобрѣлъ очень мало знаній. Изъ всѣхъ учителей своихъ Бетховенъ цѣнилъ Сальери всего менѣе[21]. Наоборотъ, съ большимъ почтеніемъ вспоминалъ Бетховенъ Эмануила-Алоиза Фёрстера, къ которому также обращался за совѣтами, въ особенности въ первыхъ своихъ попыткахъ писать квартеты[22]. У Шупанцига Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ[23].

Въ то время, когда Бетховенъ учился теоріи композиціи въ Вѣнѣ, онъ уже занималъ тамъ высокое положеніе какъ виртуозъ и импровизаторъ. Всего болѣе Бетховенъ выступалъ какъ піанистъ въ 1795 и 1796 гг., «въ большихъ концертахъ, называвшихся тогда академіями, гдѣ игралъ свои большія произведенія съ оркестромъ; въ послѣдующіе годы выступалъ онъ предъ публикою все рѣже и, можно сказать, случайно, вслѣдствіе какихъ-либо исключительныхъ обстоятельствъ»[24].

---

16 Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 52.
17 Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London [illegible]. Vol. I, p. [illegible].
18 Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 53.
19 Тамъ же, стр. [illegible].
20 Al. W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin [illegible]. Bd. II. S. 117.
21 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52—53.
22 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 221. Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1866. Bd. I. S. 281.
23 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.
24 Тамъ же, стр. 67.



*Бетховенъ. Скульптура Аронсона.*

«Въ 1795 г., разсказываетъ Вегелеръ, предстояло Бетховену играть свой первый концертъ (ор. 15) въ академіи, устроенной Сальери. За два дня до срока концертъ еще не былъ готовъ. Только къ вечеру окончилъ онъ послѣднюю часть, работая при страшныхъ коликахъ въ желудкѣ, которыми часто страдалъ. Я старался, какъ могъ, облегчить его страданія домашними средствами. Въ сосѣдней комнатѣ сидѣли четыре переписчика, которымъ онъ передавалъ по одному исписанному листу. На слѣдующій день, во время репетиціи, оказалось, что фортепіано настроено на полтона ниже строя духовыхъ инструментовъ. Бетховенъ велѣлъ немедленно перестроить струнные инструменты въ ладъ съ духовыми, а самъ сыгралъ свою партію на полтона выше» [25]. Въ томъ же году Бетховенъ участвовалъ съ громаднымъ успѣхомъ въ академіи Гайдна [26]. Въ 1796 г. Бетховенъ концертировалъ въ Нюрнбергѣ, Прагѣ и Бременѣ. О концертѣ въ Прагѣ композиторъ Томашекъ писалъ: «Бетховенъ—исполинъ среди піанистовъ. Онъ далъ концертъ, привлекшій массу публики. Онъ игралъ свой концертъ C-dur, ор. 15; затѣмъ адажіо и граціозное рондо A-dur, изъ ор. 2, и заключилъ импровизаціей на тему, данную ему графиней С. изъ оперы Моцарта «Титъ», «Ah, tu fossi il primo oggetto». Я былъ необыкновенно потрясенъ величественной игрой Бетховена, а въ особенности его фантазіей» [27]. О фортепіанной игрѣ Бетховена сохранилось много восторженныхъ отзывовъ, въ особенности же о его импровизаціяхъ [28]. Въ лейпцигской газетѣ «Allgemeine Musik-Zeitung» говорилось, что «игра Бетховена чрезвычайно блестяща, но не отличается мягкостью и не всегда чиста. Онъ поражаетъ болѣе всего своими импровизаціями. Съ удивительной легкостью, тонкостью, послѣдовательностью идей онъ развиваетъ каждую заданную тему, а не варіируетъ только фигуры, какъ большинство виртуозовъ. Послѣ смерти Моцарта, выше котораго я никого не знаю, только Бетховенъ можетъ доставить высшее наслажденіе импровизаціями» [29].



*Бетховенъ-юноша. Съ гравюры I. Нейдля (1801).*

---

[25] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 67.
[26] Тамъ же, стр. 67.
[27] Тамъ же, стр. 67—68.
[28] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 86.
[29] Тамъ же, стр. 86—87.

Въ Вѣнѣ Бетховенъ имѣлъ соперника въ импровизаціи въ лицѣ Штейбельта. На одномъ вечерѣ Штейбельтъ сталъ импровизировать на тему III части тріо ор. 11 Бетховена. Импровизація была, видимо, не плодомъ минутнаго вдохновенія, а предварительной домашней подготовки. Послѣ окончанія импровизаціи, когда Штейбельтъ всталъ, Бетховенъ, направляясь къ



*Игнацъ Шупанцигъ (1776—1830).*

инструменту, захватилъ съ собою партію віолончели только-что исполненнаго квинтета Штейбельта, поставилъ ее передъ собою въ перевернутомъ видѣ и сыгралъ нѣсколько тактовъ. Получился странный подборъ звуковъ. На эту данную тему Бетховенъ сыгралъ рядъ варіацій, изъ которыхъ каждая вызвала неудержимый восторгъ слушателей. Импровизація была настолько вдохновенна, что Штейбельтъ не выдержалъ и скрылся раньше, чѣмъ Бетховенъ кончилъ играть [30].

Съ годами Бетховенъ, отдаваясь все болѣе композиціи, утратилъ бѣглость пальцевъ и не вызывалъ своею игрою того энтузіазма, какъ въ первые

[30] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 87.

годы жизни въ Вѣнѣ. Онъ сталъ позволять себѣ разныя вольности и отступленія, въ crescendo иногда замедлялъ темпъ (вмѣсто общепринятаго ускоренія), что порою производило сильное впечатлѣніе [31]. «Бетховенъ сознавалъ въ себѣ упадокъ нѣкогда прославленнаго виртуознаго искусства и чувствовалъ недостатокъ сноровки для управленія оркестромъ. Съ тридцатилѣтняго возраста онъ все рѣже выступаетъ при публикѣ, избѣгаетъ даже играть въ тѣсномъ кругу меценатовъ, предоставляетъ Рису и другимъ піанистамъ исполнять фортепіанныя партіи въ его произведеніяхъ, а самъ садится за клавиши только въ случаѣ постановки еще не изданныхъ пьесъ своихъ» [32].



*Князь Карлъ Лихновскій.*

Еще раньше прекратилъ Бетховенъ свою педагогическую дѣятельность, къ которой никогда не чувствовалъ склонности (ср. стр. 18), и продолжалъ давать уроки только своему земляку и другу, Фердинанду Рису, и самому преданному своему покровителю, эрцгерцогу Рудольфу [33]. «Когда Бетховенъ давалъ мнѣ урокъ—разсказывалъ Рисъ,—онъ былъ чрезвычайно терпѣливъ, что ему давалось съ трудомъ. Я объяснялъ такое обращеніе со мною и почти всегда дружеское отношеніе ко мнѣ любовью его и привязанностью къ отцу моему. Онъ иногда заставлялъ меня повторять одну пьесу десять разъ и даже больше. Играя варіаціи F-dur, посвященныя княгинѣ Одескальки (op. 34), я долженъ былъ повторять послѣднюю изъ нихъ 17 разъ; онъ все еще не былъ доволенъ той экспрессіей, которую я вкладывалъ въ короткую каденцу, хотя мнѣ казалось, что я играю ее такъ же, какъ онъ самъ; въ этотъ день я занимался съ нимъ почти цѣлыхъ два часа. Если я плохо исполнялъ пассажъ или бралъ невѣрно ноту, которую слѣдовало выдѣлить, то онъ не дѣлалъ замѣчаній; если же я не соблюдалъ crescendo или другихъ оттѣнковъ, если игралъ безъ должнаго выраженія, то онъ сердился и повторялъ: первыя ошибки случайныя, а вторыя обнаруживаютъ недостатокъ пониманія, чувства и вниманія!» [34].

Первое время по пріѣздѣ въ Вѣну Бетховенъ давалъ уроки преимущественно въ кругу высшей аристократіи, въ которой вращался. «Въ

---

[31] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 88.
[32] Тамъ же, стр. 86.
[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 44, 88.
[34] Тамъ же, стр. 88.

этой средѣ Бетховенъ держалъ себя такъ же свободно, какъ на Рейнгассе въ Боннѣ; такъ же не скрывалъ своего непринужденнаго, порою рѣзкаго и грубаго обращенія, своего неустойчиваго, часто мрачнаго настроенія. Не разъ, бывало, онъ раскаивался въ своихъ словахъ и поступкахъ, готовъ былъ извиниться, горевалъ и плакалъ, а потомъ вскорѣ повторялъ то же самое» [35]. Вѣнская знать преклонялась предъ юнымъ геніемъ. Одна изъ его поклонницъ, по словамъ Бетховена, «готова была заказать стеклянный колпакъ, чтобы недостойные не могли коснуться меня пальцемъ и даже дыханіемъ» [36]. «Когда онъ приходилъ къ намъ,—говоритъ г-жа фонъ Бергардъ,—то сначала заглядывалъ, чтобы удостовѣриться, что никого нѣтъ изъ лицъ ему непріятныхъ. Ростомъ онъ былъ малъ, невзраченъ; красное лицо со слѣдами оспы было некрасиво, темные волосы космами висѣли вокругъ лица; одежда его была самая простая и далека отъ изысканности, обычной въ то время, въ особенности въ нашемъ кругу. Разговоръ его и манеры были заурядные, грубоватые; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ очень гордъ. Я видѣла, какъ мать княгини, весьма эксцентричная, стояла на колѣняхъ передъ Бетховеномъ, сидѣвшимъ на диванѣ, и просила сыграть что-нибудь, но безуспѣшно» [37].

Конечно, бывали и столкновенія. Однажды, находясь во владѣніяхъ князя Лихновскаго, Бетховенъ заупрямился и не хотѣлъ играть, несмотря на просьбы, а потомъ и угрозы князя. Послѣднія были причиною того, что Бетховенъ, несмотря на проливной дождь, тотчасъ же покинулъ владѣнія князя, которому написалъ, что онъ—князь лишь вслѣдствіе случайности, тогда какъ Бетховенъ обязанъ всѣмъ самому себѣ; кромѣ того, князей много, а Бетховенъ лишь одинъ... [38]. Своимъ независимымъ, гордымъ характеромъ Бетховенъ значительно поднялъ общественное положеніе музыканта [39].

Особеннымъ успѣхомъ Бетховенъ пользовался у вѣнскихъ аристократокъ [40]. Многими изъ нихъ онъ увлекался [41]. «Любвеобильное сердце Бетховена было постоянно въ плѣну у женщинъ; онъ не пропускалъ ни одного миловиднаго личика, лорнировалъ каждую дѣвицу, на улицѣ или въ театрѣ, но къ замужнимъ относился только съ почтеніемъ,—бракъ былъ для него актомъ священнымъ, а пріятелей, нарушившихъ священный союзъ, онъ бранилъ безпощадно, и единственную оперу свою написалъ на тему супружеской любви, вѣрности и самопожертвованія, на тему наказаннаго порока и торжествующей добродѣтели; цѣломудріе его въ этомъ отношеніи доходило до того, что онъ не разъ выражалъ удивленіе относительно боготворимаго имъ

---

35 Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 92.
36 Тамъ же, стр. 89.
37 Тамъ же, стр. 91—92.
38 Al.-W. Thayer, «L. Beethoven's Leben». Berlin 1872. Bd. II. S. 312—313, 320. Ср. Th. Frimmel, «L. v. Beethoven». Berlin. 1901. S. 39—40, 85—86. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 194.
39 Frimmel, «L. van Beethoven». Berlin. 1901. S. 78.
40 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 223—224.
41 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 57—58.

Моцарта, создавшаго оперу на столь безнравственный сюжетъ, какъ «Донъ Жуанъ»[42]. Бетховенъ очень желалъ жениться и говорилъ: «Боже, дай мнѣ, наконецъ, встрѣтить предназначенную судьбою для меня, которая укрѣпляла бы меня въ добродѣтели»[43].

Въ большой, старой конторкѣ, за которой Бетховенъ обыкновенно работалъ, Стефанъ Брейнингъ нашелъ послѣ смерти его въ секретномъ ящикѣ нѣсколько документовъ и между ними три письма карандашомъ, на толстой бумагѣ малаго формата и тѣмъ крупнымъ, быстрымъ почеркомъ, который съ каждымъ годомъ становился все менѣе разборчивымъ; написаны они къ дѣвицѣ, отношенія къ которой оставались тайной для всѣхъ его друзей и современниковъ[44], кромѣ Шиндлера, который увѣряетъ, что зналъ о періодѣ бурнаго, безумнаго увлеченія композитора «очаровательной дѣвицей, къ сожалѣнію, принадлежавшей къ другому классу»[45]. Между письмами находились высохшій цвѣточекъ и женскій портретъ съ надписью «Г. В.»; цвѣтокъ понынѣ лежитъ въ письмахъ, хранящихся въ берлинской королевской библіотекѣ, а надпись на портретѣ вызвала въ 1878 году продолжительные споры біографовъ о личности, которой были адресованы упомянутыя письма; Шиндлеръ утверждалъ, что письма адресованы къ Дж. Гвичіарди. Графиня Джульетта Гвичіарди, родившаяся 23 ноября 1784 г., была ученицей Бетховена, которой онъ посвятилъ Cis-moll-ную сонату[46]. Графиня разсказывала въ 1852 г. Отто Яну о своемъ учителѣ: «Онъ заставлялъ меня играть свои сочиненія, при чемъ былъ очень строгъ и стремился къ выработкѣ легкой игры и къ отдѣлкѣ мельчайшихъ подробностей. Онъ былъ вспыльчивъ; бывало, бросалъ и разрывалъ ноты... Хотя онъ былъ бѣденъ, но не бралъ платы за уроки; я дарила ему купленное бѣлье подъ видомъ собственной работы... Онъ былъ некрасивъ, но благороденъ, деликатенъ и образованъ»[47]. «Тайеръ и нѣкоторые позднѣйшіе біографы утверждаютъ, что «безсмертной возлюбленной» была графиня Тереза Брунсвикъ (1778 — 1850), сестра Франца Брунсвика, одного изъ пріятелей композитора; по этой версіи, все еще оспариваемой, Тереза Брунсвикъ сама якобы разсказывала, что письма написаны къ ней въ 1806 г.; тогда же она была помолвлена съ композиторомъ, гостившимъ въ имѣніи Брунсвика, Мартонсвазаръ, въ Венгріи; Францъ отнесся сочувственно къ предполагавшемуся браку сестры съ Бетховеномъ, но бракъ, тѣмъ не менѣе, не состоялся. Фриммель полагаетъ, что письма эти адресованы къ пѣвицѣ Магдалинѣ Вильманъ, которую композиторъ также мечталъ назвать своею женою. Сангалли (San-Galli, «Die unsterbliche Ge-

---

[42] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83.

[43] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 224.

[44] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 115—116.

[45] Тамъ же, стр. 116. О томъ, кто была возлюбленная Бетховена, которой адресованы письма, см. «Ludwig van Beethoven's Leben» von Al. W. Thayer. Nach dem Original Manuscript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. 2. Aufl. Leipzig. 1910. Bd. 2. S. 301 ff.

[46] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 116.

[47] Тамъ же, стр. 116—117.

liebte Beethovens». Halle, 1909) старался недавно доказать, что героиней этого романа является Амалія Зебальдъ, къ которой композиторъ не рѣшился послать своихъ страстныхъ, мѣстами зачеркнутыхъ, мѣстами безсвязныхъ, какъ бредъ больного, признаній» [48].



[48] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 116, 924. Ср. «Neue Freie Presse», 23. August 1908. «Всѣ эти біографы основываются отчасти на датѣ письма: 6 іюля, понедѣльникъ, но эта же дата служитъ причиной разногласія, ибо 6 іюля приходилось въ понедѣльникъ въ 1795, 1801, 1807, 1812 и 1818 годахъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 116). Эти письма помѣщены тамъ же, стр. 117—118.



*Комната, въ которой родился Бетховенъ. Боннъ.*

## III.

**РАФИНЯ** Гвичіарди была права, отзываясь о Бетховенѣ какъ о человѣкѣ образованномъ. Свое образованіе, крайне скудное, Бетховенъ пополнилъ чтеніемъ и достигнулъ того, что вся научная литература стала ему доступна [1]. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Бетховенъ пишетъ: «Нѣтъ ни одного сочиненія, которое для меня было бы слишкомъ ученымъ. Вовсе не претендуя на ученость, я съ дѣтства стремился усвоить лучшее и разумное каждаго вѣка. Стыдно художнику, не вмѣнявшему себѣ въ обязанность достигнуть хотя бы этого» [2].

Бетховенъ былъ крещенъ въ католической вѣрѣ, но впослѣдствіи отдалился отъ нея. Библію ему замѣнила книга Христіана Штурма (1740—1786), «Размышленія о дѣлахъ Божьихъ въ природѣ» (1775) [3]. «Случайно встрѣтивъ одинъ изъ трудовъ знаменитаго египтолога Шампольона (1790—1836), заключавшихъ въ себѣ надписи, найденныя въ одномъ изъ древнихъ храмовъ Египта, Бетховенъ выписалъ нѣсколько изреченій, вставилъ въ раму, подъ стекло, и повѣсилъ надъ своимъ письменнымъ столомъ, до послѣдняго

---

[1] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin 1879. Bd. III, S. 126—127.

[2] Ibid. Bd. III, S. 93—94, 126—127.

[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83. «Ни долголѣтняя служба при архіепископахъ въ Боннѣ, ни навязанная ему законами страны религія не сдѣлали изъ Бетховена убѣжденнаго католика: пантеизмъ рано проникъ въ мысли его и овладѣлъ его міровоззрѣніемъ не менѣе, чѣмъ великимъ современникомъ его, Вольфгангомъ Гете» (тамъ же, стр. 207—208).

... мистерія ихъ: «Я есмь сущее. — Я есмь все настоящее, прошлое и будущее; рука смертнаго не подымала моей завѣсы. — Оно предвѣчно и ему обязано все своимъ бытіемъ» [4].

Бетховенъ очень любилъ классическую литературу. Иностранныхъ авторовъ онъ читалъ въ переводѣ [5]. «Въ литературѣ первымъ его увлеченіемъ была «Мессіада» Клопштока, потомъ «Фаустъ» и другія произведенія Гете. — «Послѣ поѣздки въ Карлсбадъ — говорилъ Бетховенъ извѣстному музыканту Рохлицу — я ежедневно читаю Гете. Онъ убилъ во мнѣ Клопштока. Долгіе годы я носилъ его съ собою на прогулки. Не стану утверждать, что я всегда понималъ его. Онъ иногда дѣлаетъ неожиданныхъ отступленій и вообще подходитъ ко всему издалека. Всегда maestoso, всегда въ Des-moll. Впрочемъ, онъ великъ, его стихъ возвышаетъ душу. Когда я не понималъ, то угадывалъ его. Непріятно только, что онъ постоянно ищетъ смерти. Но вѣдь, Боже мой, смерть сама является всегда слишкомъ рано» [6].

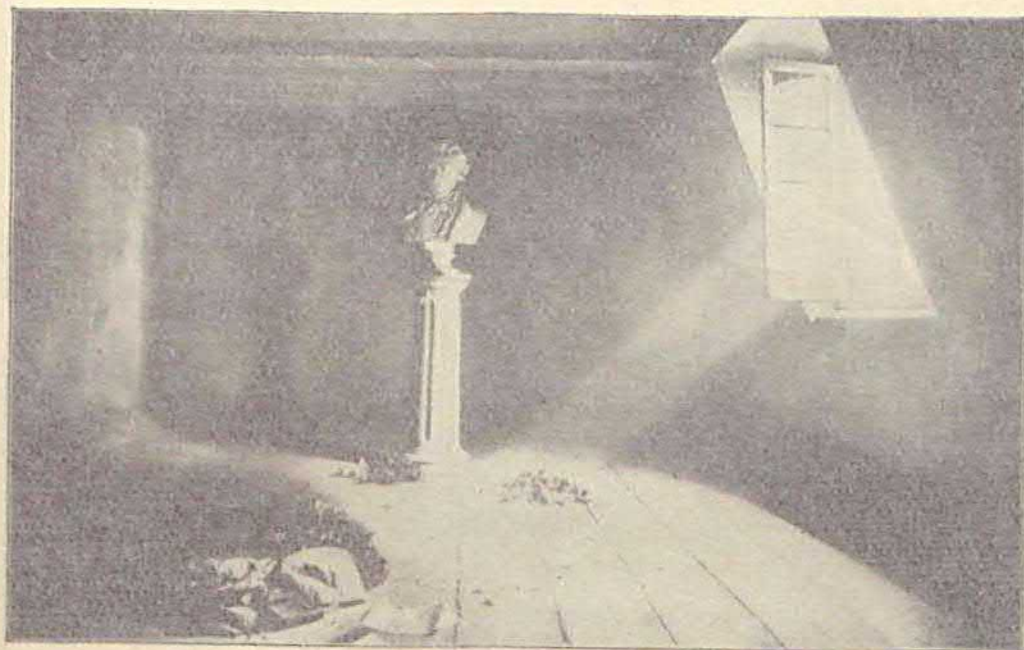


*Фердинандъ Рисъ (1784—1838).*

«Зачитываясь также произведеніями Шиллера, Маттесона, Грильпарцера и другихъ знаменитыхъ современныхъ ему нѣмецкихъ поэтовъ, Бетховенъ, однако, предпочиталъ имъ трехъ геніевъ: Гомера, Плутарха и Шекспира. Спокойное настроеніе и великолѣпіе «Одиссеи» нравились ему болѣе, чѣмъ однообразные эффекты «Иліады»; въ «Біографіи великихъ людей» Плутарха его занимали герои-освободители народа отъ деспотизма тирановъ, т.-е. сторона не эпическая, а соціальная. Полное собраніе сочиненій Шекспира въ переводѣ Эшенбурга было найдено среди немногочисленныхъ книгъ нашего композитора, по смерти его, въ истрепанномъ видѣ и со множествомъ отмѣтокъ» [7]. По мнѣнію Бетховена, «каждый композиторъ обязанъ знать вообще всѣхъ старыхъ и новыхъ поэтовъ; если онъ намѣренъ писать вокальную музыку, то долженъ самостоятельно выбирать самое лучшее и подходящее для своей цѣли» [8].

---

[4] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83—84.
[5] Тамъ же, стр. 84.
[6] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.
[7] Тамъ же, стр. 85.
[8] Тамъ же, стр. 462.



*Комната, въ которой родился Бетховенъ. Боннъ.*

## III.



РАФИНЯ Гвичіарди была права, отзываясь о Бетховенѣ какъ о человѣкѣ образованномъ. Свое образованіе, крайне скудное, Бетховенъ пополнилъ чтеніемъ и достигнулъ того, что вся научная литература стала ему доступна [1]. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Бетховенъ пишетъ: «Нѣтъ ни одного сочиненія, которое для меня было бы слишкомъ ученымъ. Вовсе не претендуя на ученость, я съ дѣтства стремился усвоить лучшее и разумное каждаго вѣка. Стыдно художнику, не вмѣнявшему себѣ въ обязанность достигнуть хотя бы этого» [2].

Бетховенъ былъ крещенъ въ католической вѣрѣ, но впослѣдствіи отдалился отъ нея. Библію ему замѣнила книга Христіана Штурма (1740—1786), «Размышленія о дѣлахъ Божьихъ въ природѣ» (1775) [3]. «Случайно встрѣтивъ одинъ изъ трудовъ знаменитаго египтолога Шампольона (1790—1836), заключавшихъ въ себѣ надписи, найденныя въ одномъ изъ древнихъ храмовъ Египта, Бетховенъ выписалъ нѣсколько изреченій, вставилъ въ раму, подъ стекло, и повѣсилъ надъ своимъ письменнымъ столомъ, до послѣдняго

[1] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin 1879. Bd. III, S. 126—127.

[2] Ibid. Bd. III, S. 93—94, 126—127.

[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83. «Ни долголѣтняя служба при архіепископахъ въ Боннѣ, ни навязанная ему законами страны религія не сдѣлали изъ Бетховена убѣжденнаго католика: пантеизмъ рано проникъ въ мысли его и овладѣлъ его міровоззрѣніемъ не менѣе, чѣмъ великимъ современникомъ его, Вольфгангомъ Гете» (тамъ же, стр. 207—208).

дня жизни повторяя ихъ: «Я есмь сущее. — Я есмь все настоящее, прошлое и будущее; рука смертнаго не поднимала моей завѣсы.—Оно предвѣчно и ему обязано все своимъ бытіемъ» [4].

Бетховенъ очень любилъ классическую литературу. Иностранныхъ авторовъ онъ читалъ въ переводѣ [5]. «Въ литературѣ первымъ его увлеченіемъ была «Мессіада» Клопштока, потомъ «Фаустъ» и другія произведенія Гете.—«Послѣ поѣздки въ Карлсбадъ— говорилъ Бетховенъ извѣстному музыканту Рохлицу — я ежедневно читаю Гете. Онъ убилъ во мнѣ Клопштока. Долгіе годы я носилъ его съ собою на прогулки. Не стану утверждать, что я всегда понималъ его. Онъ иногда дѣлаетъ неожиданныя отступленія и вообще подходитъ ко всему издалека. Всегда maestoso, всегда въ Des-moll. Впрочемъ, онъ великъ, его стихъ возвышаетъ душу. Когда я не понималъ, то угадывалъ его. Непріятно только, что онъ постоянно ищетъ смерти. Но вѣдь, Боже мой, смерть сама является всегда слишкомъ рано» [6].



*Фердинандъ Рисъ (1784—1838).*

«Зачитываясь также произведеніями Шиллера, Маттесона, Грильпарцера и другихъ знаменитыхъ современныхъ ему нѣмецкихъ поэтовъ, Бетховенъ, однако, предпочиталъ имъ трехъ геніевъ: Гомера, Плутарха и Шекспира. Спокойное настроеніе и великолѣпіе «Одиссеи» нравились ему болѣе, чѣмъ однообразные эффекты «Иліады»; въ «Біографіи великихъ людей» Плутарха его занимали герои-освободители народа отъ деспотизма тирановъ, т.-е. сторона не эпическая, а соціальная. Полное собраніе сочиненій Шекспира въ переводѣ Эшенбурга было найдено среди немногочисленныхъ книгъ нашего композитора, по смерти его, въ истрепанномъ видѣ и со множествомъ отмѣтокъ» [7]. По мнѣнію Бетховена, «каждый композиторъ обязанъ знать вообще всѣхъ старыхъ и новыхъ поэтовъ; если онъ намѣренъ писать вокальную музыку, то долженъ самостоятельно выбирать самое лучшее и подходящее для своей цѣли» [8].

---

[4] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83—84.
[5] Тамъ же, стр. 84.
[6] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.
[7] Тамъ же, стр. 85.
[8] Тамъ же, стр. 462.

«Музыкальныя симпатіи Бетховена отчасти соотвѣтствовали литературнымъ: изъ богатѣйшей итальянской музыки онъ зналъ, кажется, только нѣсколько произведеній Палестрины, Витторіи [9] и Нанини, изданныхъ въ 1824 г. у Артарія (на средства барона Тухера) и найденныхъ среди нотъ нашего композитора; тамъ же нашлись нѣкоторыя сонаты и отрывокъ изъ «Донъ Жуана» Моцарта, фортепіанныхъ вещей котораго онъ вообще не долюбливалъ. На закатѣ дней онъ получилъ въ подарокъ полное собраніе сочиненій Генделя, величественный стиль котораго приводилъ Бетховена всегда въ восхищеніе. «Гендель — говорилъ Бетховенъ — неподражаемъ; это геній изъ геніевъ. У него слѣдуетъ учиться искусству создавать потрясающіе эффекты самыми скромными средствами» [10]. Изъ произведеній Баха онъ предпочиталъ «Темперированный клавесинъ», да нѣсколько инвенцій и токкату въ d-moll, часто исполнявшіяся у барона Свитена. Изъ современниковъ своихъ онъ ставилъ выше всѣхъ Керубини, моднаго тогда парижскаго композитора, не удостоившаго даже отвѣтомъ письмо Бетховена, полное восторга и благоговѣнія» [11].



*Графиня Джульетта Гвичіарди (1784—1856).*

Вышеупомянутыя сердечныя муки Бетховена совпали съ физическими страданіями, приведшими его къ глухотѣ [12]. «Уже въ 1796 г. Вегелеръ замѣтилъ страданія композитора, вызвавшія замѣтку въ дневникѣ послѣдняго о немощи тѣлесной и приведшія къ роковой болѣзни: «въ нижней полости живота моего друга крылась причина всѣхъ его болѣзней, его глухоты и потомъ водянки; неправильный образъ жизни усиливалъ болѣзнь». Лѣтомъ 1796 г. Бетховенъ возвратился однажды вечеромъ домой чрезвычайно разгоряченнымъ, отворилъ настежь окна, двери и въ одномъ бѣльѣ сѣлъ на сквознякѣ у окна» [13]. Но едва ли причина болѣзни Бетховена заключалась въ простудѣ. Очень вѣроятно, что глухота явилась слѣдствіемъ застарѣлой болѣзни, трудно, а иногда и вовсе не поддающейся излѣченію... [14].

Болѣзнь развивалась постепенно. Въ 1798 г. она проявлялась въ шумѣ и жужжаніи въ ушахъ. Въ 1805 г. Бетховенъ могъ различать оттѣнки исполненія. Въ 1807, 1809 и 1813 гг. онъ самъ дирижировалъ своими соб-

[9] Витторія родомъ испанецъ, но писалъ въ стилѣ Палестрины. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 1481—1482.

[10] J. R. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21.

[11] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 85.

[12] Тамъ же, стр. 110.

[13] Тамъ же, стр. 110.

[14] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229.

ственными произведеніями [15]. 11 апрѣля 1814 г. [16] Бетховенъ въ послѣдній разъ игралъ въ концертѣ [17]. Это былъ «благотворительный концертъ въ залѣ гостиницы «Римскій Императоръ», гдѣ впервые исполнялось излюбленное камерными музыкантами произведеніе, пролежавшее три года въ бумагахъ автора: фортепіанное тріо ор. 97, начатое 3 марта и оконченное 26 марта 1811 г. [18]; авторъ, давно не игравшій предъ публикой, взялся самъ вести партію рояля и, сознавая препятствія, заключающіяся въ глухотѣ и въ недостаткѣ техники, предчувствуя, что это послѣдній выходъ Бетховена-піаниста на эстраду, много волновался, часто повторялъ свою партію, возился надъ отдѣлкой деталей. Увы, все это было напрасно [19]. Шпоръ, присутствовавшій на репетиціи и впервые слышавшій игру Бетховена, разсказываетъ: «Признаюсь, невелико было наслажденіе... Онъ игралъ все время не въ ладъ и, благодаря глухотѣ, нисколько этимъ не смущался. Не было даже слѣда той поразительной виртуозности, которая нѣкогда удивляла и восхищала всѣхъ. При форте онъ такъ колотилъ по клавишамъ, что струны рвались одна за другою, а въ піано онъ такъ легко касался ихъ, что цѣлые пассажи оставались лишь у него въ пальцахъ. Не имѣя возможности слѣдить за партитурой, невозможно уловить связь идей. Мною овладѣло сожалѣніе, и я всею душою скорбѣлъ о несчастномъ. Если глухота ужасна для всякаго, то какова она для музыканта! Дѣйствительно, есть отъ чего придти въ отчаяніе!.. Съ того времени мрачное настроеніе Бетховена представлялось мнѣ вполнѣ естественнымъ» [20]. О томъ же концертѣ Мошелесъ разсказываетъ: «Игра автора, оставивъ въ сторонѣ вдохновеніе генія, меня мало удовлетворила: игра его была нечистая, неопредѣленная. Тѣмъ не менѣе, я замѣтилъ слѣды того высокаго стиля, который давно уже замѣчалъ въ его произведеніяхъ» [21]. Спустя одиннадцать лѣтъ, 6 ноября 1825 г., Линке устроилъ въ залѣ вѣнскаго Музыкальнаго Общества концертъ, въ которомъ исполнены были квартетъ ор. 132 и упомянутое тріо ор. 97 съ участіемъ піаниста Боклета; на репетиціи присутствовалъ авторъ и, прослушавъ первую часть тріо, самъ

[15] Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London. 1904. Vol. I, p. 228. «Дирижировалъ Бетховенъ довольно скверно; онъ увлекался стремленіемъ придать исполненію возможно болѣе экспрессіи, забывая о необходимости непрерывно регулировать игру всѣхъ музыкантовъ оркестра; поэтому въ движеніи рукъ его было слишкомъ много лишнихъ, порою комичныхъ жестовъ, скорѣе сбивавшихъ исполнителей съ такта, чѣмъ содѣйствовавшихъ складной игрѣ, напримѣръ: въ тѣхъ доляхъ такта, когда необходимо поднимать палочку, Бетховенъ, если хотѣлъ вызвать въ оркестрѣ forte, ударялъ палочкой по пюпитру, вызывая смущеніе и разладъ среди музыкантовъ. Вмѣстѣ съ diminuendo дирижеръ все болѣе сокращался и, дойдя до pianissimo, точно прятался отъ слушателей, когда же въ партитурѣ стояло crescendo и fortissimo, то поднимался все выше, становился на носки и размахивалъ руками надъ собою. Все въ немъ приходило въ движеніе, ни одинъ мускулъ не оставался въ покоѣ, онъ весь походилъ на perpetuum mobile; чѣмъ болѣе усиливалась глухота его, тѣмъ чаще маэстро расходился съ оркестромъ и ловилъ его легко лишь въ негромкихъ мѣстахъ, при сильномъ forte совершенно терялся. Иногда его выручало зрѣніе: онъ слѣдилъ за струнными инструментами, угадывалъ исполняемую фигуру и продолжалъ дирижировать въ ладъ съ оркестромъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 233—234. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London 1904. Vol. I, p. 226.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London. 1904. Vol. I, p. 228; Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 379.

[17] Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London. 1904. Vol. I, p. 228.

[18] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.

[19] Тамъ же, стр. 379.

[20] Тамъ же, стр. 379.

[21] Тамъ же, стр. 379.

сѣлъ къ роялю и повторилъ ее, говорятъ, съ такимъ совершенствомъ, котораго впослѣдствіи достигъ лишь Фр. Листъ, геніально передававшій третью, наиболѣе трудную часть этого тріо [22].

Съ 1816 по 1818 г. Бетховенъ пользовался слуховою трубою [23]. Въ 1822 г. Бетховенъ дирижировалъ публично, но весьма неудачно, хотя и замѣтилъ исполненіе не въ тактъ партіи сопрано [24]. Появленіе Бетховена въ качествѣ дирижера въ 1822 г. произошло по слѣдующему случаю. «Карлъ-Фридрихъ Хенслеръ, авторъ многихъ пьесъ для народа и антрепренеръ театровъ въ Баденѣ и Пресбургѣ, получилъ осенью 1822 г. антрепризу театра въ Вѣнѣ, въ Іозефштадтѣ, и обратился къ Бетховену съ просьбой нѣсколько переработать «Развалины Аѳинъ» съ цѣлью постановки этого произведенія въ день открытія обновленнаго театра; авторъ охотно принялъ предложеніе и скоро написалъ новый финалъ, балетъ и увертюру (ор. 124), извѣстную подъ названіемъ «Къ освященію зданія» или «Къ освященію храма» (искусства)» [25]. «Подъ личнымъ управленіемъ автора предстояло исполнить въ тотъ же день открытія театра увертюру къ «Королю Стефану» и «Развалины Аѳинъ» къ тексту Коцебу, въ передѣлкѣ Мейзеля. При исключительномъ рвеніи, которое приложилъ композиторъ, уединившись 1 сентября въ Баденѣ, къ исполненію предложенія Хенслера, всѣ передѣлки, вмѣстѣ съ новымъ твореніемъ, были вскорѣ окончены, и антрепренеръ возвѣстилъ объ открытіи театра 3 октября. На генеральной репетиціи композиторъ былъ нѣсколько озабоченъ, онъ повернулся лѣвымъ здоровымъ ухомъ къ сценѣ, чтобы лучше слышать пѣвцовъ, и внимательно слѣдилъ за солистами. Артисткѣ Гекерманъ, пѣвшей дуэтъ съ теноромъ Грейнеромъ, онъ сдѣлалъ нѣсколько указаній, одобривъ въ общемъ исполненіе ея; когда же вступили хоры, то дирижеръ, едва разбирая голоса ихъ, сталъ волноваться



*І.-Б. Риттеръ фонъ-Ламни (1806).—Портретъ графини Терезы Брунсвикъ.*

---

[22] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.

[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[24] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[25] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 617.

и съ трудомъ довелъ репетицію до конца. Его безпокоила также новая увертюра, только-что оконченная и сданная неопытнымъ переписчикамъ. Лишь предъ самымъ спектаклемъ, уже въ присутствіи многихъ нетерпѣливыхъ зрителей, была она срепетована и сейчасъ же повторена при переполненномъ залѣ; прошла она плохо, нескладно; музыканты не разъ расходились и сами ловили товарищей, потому что глухой дирижеръ не слышалъ разлада и не могъ помочь имъ. Тѣмъ не менѣе, его встрѣтили аплодисментами и потомъ много разъ вызывали» [26].



Амалія Зебальдъ. По рисунку Больба.

9 ноября 1822 г. шелъ «Фиделіо» въ Керитнерторъ-театрѣ [27]. «Антрепренеръ предложилъ автору лично руководить репетиціями и даже мечталъ видѣть его за дирижерскимъ пультомъ въ день представленія, на что Бетховенъ согласился охотно, пренебрегая своей глухотою; вмѣстѣ съ тѣмъ, дирижеру Умлауфу предстояло находиться за спиною композитора и незамѣтно помогать ему въ управленіи оркестромъ и пѣвцами. На первую репетицію композиторъ явился въ сопровожденіи друга своего Шиндлера. Начало было удачно, увертюра прошла гладко; но лишь только приступили къ дуэту Жакино и Марселины, какъ все пошло въ разбродъ; дирижеръ не слышалъ пѣвцовъ и потому не могъ указывать вступленій; всѣ остановились и, выслушавъ Умлауфа, вновь начали дуэтъ, но опять безуспѣшно. Что дѣлать? Объяснить дирижеру, что онъ не на своемъ мѣстѣ, что Бетховенъ долженъ уступить Умлауфу или кому-либо другому? Никто не рѣшался высказать этого, всѣ молчали и безучастно встрѣчали недоумѣвающіе взгляды композитора, озиравшагося во всѣ стороны и искавшаго вокругъ себя причину недоразумѣнія. Томительное ожиданіе развязки продолжалось недолго: Бетховенъ подозвалъ къ себѣ Шиндлера, далъ ему свою памятную книжку и потребовалъ объясненія.— «Умоляю васъ прекратить, — вписалъ Шиндлеръ; — дома я объясню все». Въ то же мгновеніе композиторъ вскочилъ со стула, перелѣзъ въ партеръ и, крикнувъ Шиндлеру: «Уйдемъ скорѣе!», быстрыми шагами направился къ себѣ въ улицу Pfargasse, что въ предмѣстьѣ Лаймгрубе. Здѣсь онъ упалъ почти безъ чувствъ на диванъ, закрылъ руками лицо и въ такомъ состояніи просидѣлъ до обѣда. За столомъ Шиндлеръ также не рѣшился

---

[26] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 618.

[27] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 619—621.

сѣлъ къ роялю и повторилъ ее, говорятъ, съ такимъ совершенствомъ, котораго впослѣдствіи достигъ лишь Фр. Листъ, геніально передававшій третью, наиболѣе трудную часть этого тріо [22].

Съ 1816 по 1818 г. Бетховенъ пользовался слуховою трубою [23]. Въ 1822 г. Бетховенъ дирижировалъ публично, но весьма неудачно, хотя и замѣтилъ исполненіе не въ тактъ партіи сопрано [24]. Появленіе Бетховена въ качествѣ дирижера въ 1822 г. произошло по слѣдующему случаю. «Карлъ-Фридрихъ Хенслеръ, авторъ многихъ пьесъ для народа и антрепренеръ театровъ въ Баденѣ и Пресбургѣ, получилъ осенью 1822 г. антрепризу театра въ Вѣнѣ, въ Іозефштадтѣ, и обратился къ Бетховену съ просьбой нѣсколько переработать «Развалины Аѳинъ» съ цѣлью постановки этого произведенія въ день открытія обновленнаго театра; авторъ охотно принялъ предложеніе и скоро написалъ новый финалъ, балетъ и увертюру (ор. 124), извѣстную подъ названіемъ «Къ освященію зданія» или «Къ освященію храма» (искусства)» [25]. «Подъ личнымъ управленіемъ автора предстояло исполнить въ тотъ же день открытія театра увертюру къ «Королю Стефану» и «Развалины Аѳинъ» къ тексту Коцебу, въ передѣлкѣ Мейзеля. При исключительномъ рвеніи, которое приложилъ композиторъ, уединившись 1 сентября въ Баденѣ, къ исполненію предложенія Хенслера, всѣ передѣлки, вмѣстѣ съ новымъ твореніемъ, были вскорѣ окончены, и антрепренеръ возвѣстилъ объ открытіи театра 3 октября. На генеральной репетиціи композиторъ былъ нѣсколько озабоченъ, онъ повернулся лѣвымъ здоровымъ ухомъ къ сценѣ, чтобы лучше слышать пѣвцовъ, и внимательно слѣдилъ за солистами. Артисткѣ Гекерманъ, пѣвшей дуэтъ съ теноромъ Грейнеромъ, онъ сдѣлалъ нѣсколько указаній, одобривъ въ общемъ исполненіе ея; когда же вступили хоры, то дирижеръ, едва разбирая голоса ихъ, сталъ волноваться



*І.-Б. Риттеръ фонъ-Лампи (1806).—Портретъ графини Терезы Брунсвикъ.*

---

[22] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.
[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[24] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[25] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 617.

и съ трудомъ довелъ репетицію до конца. Его безпокоила также новая увертюра, только-что оконченная и сданная неопытнымъ переписчикамъ. Лишь предъ самымъ спектаклемъ, уже въ присутствіи многихъ нетерпѣливыхъ зрителей, была она срепетована и сейчасъ же повторена при переполненномъ залѣ; прошла она плохо, нескладно; музыканты не разъ расходились и сами ловили товарищей, потому что глухой дирижеръ не слышалъ разлада и не могъ помочь имъ. Тѣмъ не менѣе, его встрѣтили аплодисментами и потомъ много разъ вызывали» [26].



*Амалія Зебальдъ. По рисунку Кольба.*

9 ноября 1822 г. шелъ «Фиделіо» въ Керитнерторъ-театрѣ [27]. «Антрепренеръ предложилъ автору лично руководить репетиціями и даже мечталъ видѣть его за дирижерскимъ пультомъ въ день представленія, на что Бетховенъ согласился охотно, пренебрегая своей глухотою; вмѣстѣ съ тѣмъ, дирижеру Умлауфу предстояло находиться за спиною композитора и незамѣтно помогать ему въ управленіи оркестромъ и пѣвцами. На первую репетицію композиторъ явился въ сопровожденіи друга своего Шиндлера. Начало было удачно, увертюра прошла гладко; но лишь только приступили къ дуэту Жакино и Марселины, какъ все пошло въ разбродъ; дирижеръ не слышалъ пѣвцовъ и потому не могъ указывать вступленій; всѣ остановились и, выслушавъ Умлауфа, вновь начали дуэтъ, но опять безуспѣшно. Что дѣлать? Объяснить дирижеру, что онъ не на своемъ мѣстѣ, что Бетховенъ долженъ уступить Умлауфу или кому-либо другому? Никто не рѣшался высказать этого, всѣ молчали и безучастно встрѣчали недоумѣвающіе взгляды композитора, озиравшагося во всѣ стороны и искавшаго вокругъ себя причину недоразумѣнія. Томительное ожиданіе развязки продолжалось недолго: Бетховенъ подозвалъ къ себѣ Шиндлера, далъ ему свою памятную книжку и потребовалъ объясненія.— «Умоляю васъ прекратить, — вписалъ Шиндлеръ; — дома я объясню все». Въ то же мгновеніе композиторъ вскочилъ со стула, перелѣзъ въ партеръ и, крикнувъ Шиндлеру: «Уйдемъ скорѣе!», быстрыми шагами направился къ себѣ въ улицу Pfargasse, что въ предмѣстьѣ Лаймгрубе. Здѣсь онъ упалъ почти безъ чувствъ на диванъ, закрылъ руками лицо и въ такомъ состояніи просидѣлъ до обѣда. За столомъ Шиндлеръ также не рѣшился

[26] Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 618. | [27] Коргановъ. «Бетховенъ», стр. 619—621.

нарушить молчанія. Ударъ былъ слишкомъ жестокъ даже для многострадальнаго музыканта. Бывало, неудачи жизни не разъ постигали его, не разъ онъ приходилъ въ отчаяніе, не разъ можно было видѣть его удрученнымъ, убитымъ, растеряннымъ, но подобное состояніе продолжалось лишь нѣсколько минутъ или часовъ, послѣ чего въ глазахъ вновь загоралось пламя всепокоряющаго генія, вновь гордо поднималось чело его, обрамленное львиной гривой. Не то было теперь. Судьба нанесла слишкомъ глубокую рану, и съ того рокового ноябрьскаго дня до самой смерти своей Бетховенъ, уже совершенно оглохшій на правое ухо, не въ силахъ былъ оправиться, не могъ залѣчить, не могъ даже скрыть ее» [28].

Бетховенъ пробовалъ лѣчиться отъ глухоты у докторовъ [29], но, наконецъ, ему это надоѣло, такъ какъ отрывало отъ работы и вызывало хожденіе по улицамъ въ дни, когда онъ совершенно не былъ расположенъ выходить изъ дому. Такъ окончилась попытка композитора возстановить свой слухъ; послѣ этого онъ уже не жаловался на глухоту и смиренно несъ крестъ свой. Въ разговорной тетради за 1823 г. вписано: «Тяжелый недугъ... Доктора не понимаютъ, да и лѣченіе утомляетъ, особенно если очень занятъ работой» [30].

Всего труднѣе было Бетховену, когда онъ сталъ замѣчать первыя проявленія своей болѣзни. Выше (см. стр. 36) было упомянуто, что глухоту замѣтилъ у Бетховена Вегелеръ еще въ 1796 г. [31]. Брейнингъ писалъ своему зятю Вегелеру: «Вы не можете себѣ представить, какое невообразимое, почти страшное вліяніе произвела на Бетховена потеря слуха. Подумайте, каково человѣку съ такимъ пылкимъ нравомъ чувствовать себя несчастнымъ, притомъ имѣйте въ виду его скрытность, недовѣрчивость часто къ наилучшимъ друзьямъ, нерѣшительность во многихъ случаяхъ» [32]. Бетховенъ писалъ Амендѣ: «Какъ часто желалъ бы быть близъ тебя, ибо Бетховенъ твой теперь несчастливъ, въ разладѣ съ природой и Творцомъ: уже много разъ роптал я на него за то, что онъ подвергаетъ случайностямъ свои творенія, отчего нерѣдко гибнутъ и разрушаются лучшія намѣренія; знай, благороднѣйшее изъ моихъ чувствъ — слухъ сильно у меня ослабѣлъ. Уже тогда, когда ты былъ со мною, чувствовалъ я это, но умалчивалъ; теперь же становится все хуже; возможно ли будетъ излѣчиться, покажетъ время. Болѣзнь эта явилась слѣдствіемъ желудочныхъ страданій, отъ которыхъ я теперь почти совсѣмъ освободился, но улучшится ли также слухъ? Хотя я надѣюсь, но едва ли, ибо подобныя болѣзни почти не поддаются лѣченію» [33]. Францу Вегелеру (отъ 29 іюня 1800 г. изъ Вѣны) Бетховенъ писалъ: «Ты хочешь знать о моемъ положеніи. Ну, оно не очень скверно; начиная съ прошлаго года, Лихновскій, который, какъ бы тебѣ не показалось это невѣроятнымъ,

[28] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 620—621.
[29] Тамъ же, стр. 624.
[30] Тамъ же, стр. 624—625.

[31] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 110.
[32] Тамъ же, стр. 111.
[33] Тамъ же, стр. 101.

всегда былъ и остается моимъ искреннимъ другомъ (небольшія столкновенія, бывшія между нами, пожалуй, еще болѣе скрѣпили нашу дружбу), назначилъ мнѣ опредѣленную сумму въ 600 гульденовъ, которую я могу получать до тѣхъ поръ, пока не найду подходящаго для себя мѣста. Композиціи мои приносятъ мнѣ много, и могу сказать, что получаю столько заказовъ, что не

// Ich bin, was da ist //

// Ich bin alles, was ist, was war, und was seyn wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben //

// Er ist einzig von ihm selbst, u. diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig //

*Древне-египетскія изреченія, переписанныя Бетховеномъ изъ книги Шампольона.*

въ состояніи ихъ удовлетворять. На всякую пьесу имѣю я 6—7 издателей; а если пожелаю, то еще больше. Со мною теперь уже не торгуются: платятъ то, что требую. Ты понимаешь, какъ это хорошо. Если я, напримѣръ, вижу своего друга въ нуждѣ, и кошелекъ мой не можетъ оказать ему немедленной помощи, то мнѣ стоитъ только присѣсть,—и вскорѣ помощь оказана. Кромѣ того, я сталъ экономнѣе прежняго. Если останусь здѣсь навсегда, то до-

веду дѣла свои до того, что ежегодно буду устраивать по одному собственному концерту; я уже давалъ ихъ нѣсколько разъ. Только разстроенное здоровье мое сыграло со мною чертовскую шутку: въ продолженіе послѣднихъ трехъ лѣтъ я сталъ слышать все хуже... Теперь могу сказать, что чувствую себя здоровѣе и лучше; только въ ушахъ гулъ и ревъ продолжаются день и ночь. Признаюсь, жизнь моя жалка: почти два года избѣгаю всякаго общества, такъ какъ не могу открыться въ томъ, что я глухъ. Если бы у меня было другое занятіе, то бѣда была бы не велика, но при моей спеціальности—это ужасно. Къ тому же еще враги мои, число которыхъ довольно значительно... что они скажутъ? Чтобы дать понятіе тебѣ объ этой удивительной глухотѣ, скажу, что въ театрѣ, чтобы понять исполненіе артистовъ, я вынужденъ садиться какъ можно ближе къ оркестру. Нѣсколько удалившись, я уже не слышу высокихъ тоновъ инструментовъ и пѣнія. Удивительно, что находятся такіе, которые въ разговорѣ со мною этого не замѣчаютъ, приписывая все моей постоянной разсѣянности. Иногда я слышу даже тихій разговоръ, но одни лишь звуки, не понимая словъ; если же начинаютъ кричать, то это становится для меня невыносимымъ. Что будетъ дальше—одному небу извѣстно. Верингъ говоритъ, что навѣрное станетъ лучше, хотя не совсѣмъ. Я уже не разъ проклиналъ свое существованіе; но, благодаря чтенію Плутарха, покоряюсь Провидѣнію. Удастся ли, не знаю, но хочу бороться съ судьбой, хотя, конечно, будутъ минуты, когда я буду чувствовать себя несчастнѣйшимъ существомъ въ мірѣ» [34].



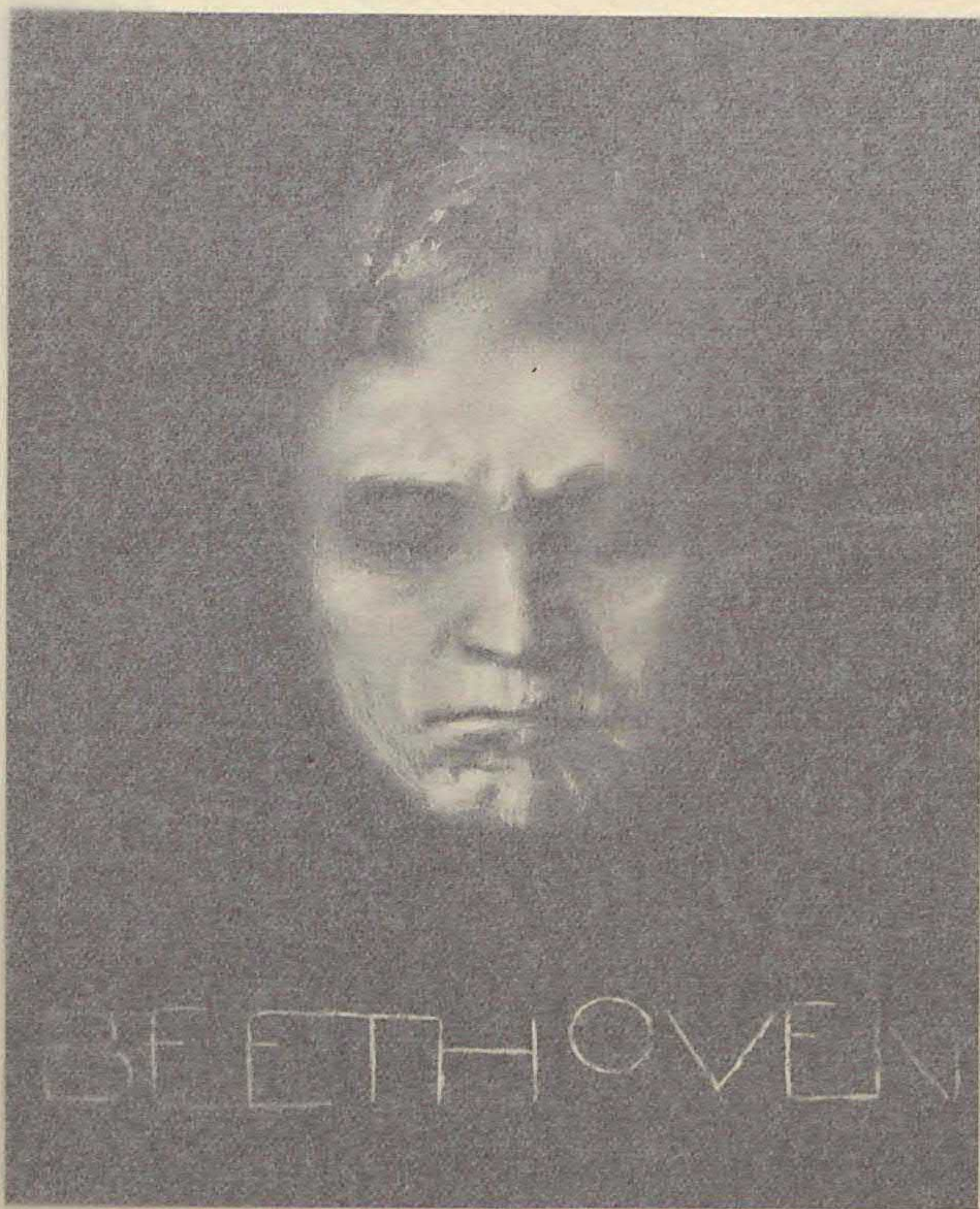
*Бетховенъ по миніатюрѣ К. Хорнеманна (1802).*

Но глухота не мѣшала Бетховену заниматься композиціей. Въ томъ же письмѣ онъ пишетъ: «Я живу только среди своихъ нотъ, и едва кончаю съ одпѣми, какъ уже приступаю къ другимъ; пишу иногда три, четыре пьесы одновременно» [35].

16 ноября 1800 г. изъ Вѣны Бетховенъ писалъ Вегелеру: «Теперь я чаще бываю въ обществѣ, и потому жизнь моя стала нѣсколько веселѣе. Ты не можешь себѣ представить, какъ одиноко и печально провелъ я послѣдніе два года. Глухота, точно призракъ какой-то, преслѣдовала меня повсюду; я избѣгалъ людей, прикидывался мизантропомъ, которымъ никогда не былъ.—Эту перемѣну произвела во мнѣ милая, очаровательная дѣвушка, которая любитъ меня и которую я люблю. Послѣ двухъ послѣднихъ лѣтъ печальнаго существованія я испыталъ нѣсколько свѣтлыхъ минутъ и чувствую впервые, что, женившись, могу быть счастливымъ. Къ сожалѣнію, она не моего званія—и теперь я, конечно, не могъ бы

[34] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 112—113.

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 114.




Фр. Штукъ.—Бетховенъ.

веду дѣла свои до того, что ежегодно буду устраивать по одному собственному концерту; я уже давалъ ихъ нѣсколько разъ. Только разстроенное здоровье мое сыграло со мною чертовскую шутку: въ продолженіе послѣднихъ трехъ лѣтъ я сталъ слышать все хуже... Теперь могу сказать, что чувствую себя здоровѣе и лучше; только въ ушахъ гулъ и ревъ продолжаются день и ночь. Признаюсь, жизнь моя жалка: почти два года избѣгаю всякаго общества, такъ какъ не могу открыться въ томъ, что я глухъ. Если бы у меня было другое занятіе, то бѣда была бы не велика, но при моей спеціальности—это ужасно. Къ тому же еще враги мои, число которыхъ довольно значительно... что они скажутъ? Чтобы дать понятіе тебѣ объ этой удивительной глухотѣ, скажу, что въ театрѣ, чтобы понять исполненіе артистовъ, я вынужденъ садиться какъ можно ближе къ оркестру. Нѣсколько удалившись, я уже не слышу высокихъ тоновъ инструментовъ и пѣнія. Удивительно, что находятся такіе, которые въ разговорѣ со мною этого не замѣчаютъ, приписывая все моей постоянной разсѣянности. Иногда я слышу даже тихій разговоръ, но одни лишь звуки, не понимая словъ; если же начинаютъ кричать, то это становится для меня невыносимымъ. Что будетъ дальше—одному небу извѣстно. Веринъ говоритъ, что навѣрное станетъ лучше, хотя не совсѣмъ. Я уже не разъ проклиналъ свое существованіе; но, благодаря чтенію Плутарха, покоряюсь Провидѣнію. Удастся ли, не знаю, но хочу бороться съ судьбой, хотя, конечно, будутъ минуты, когда я буду чувствовать себя несчастнѣйшимъ существомъ въ мірѣ» [34].



*Бетховенъ по миніатюрѣ К. Хорнеманна (1802).*

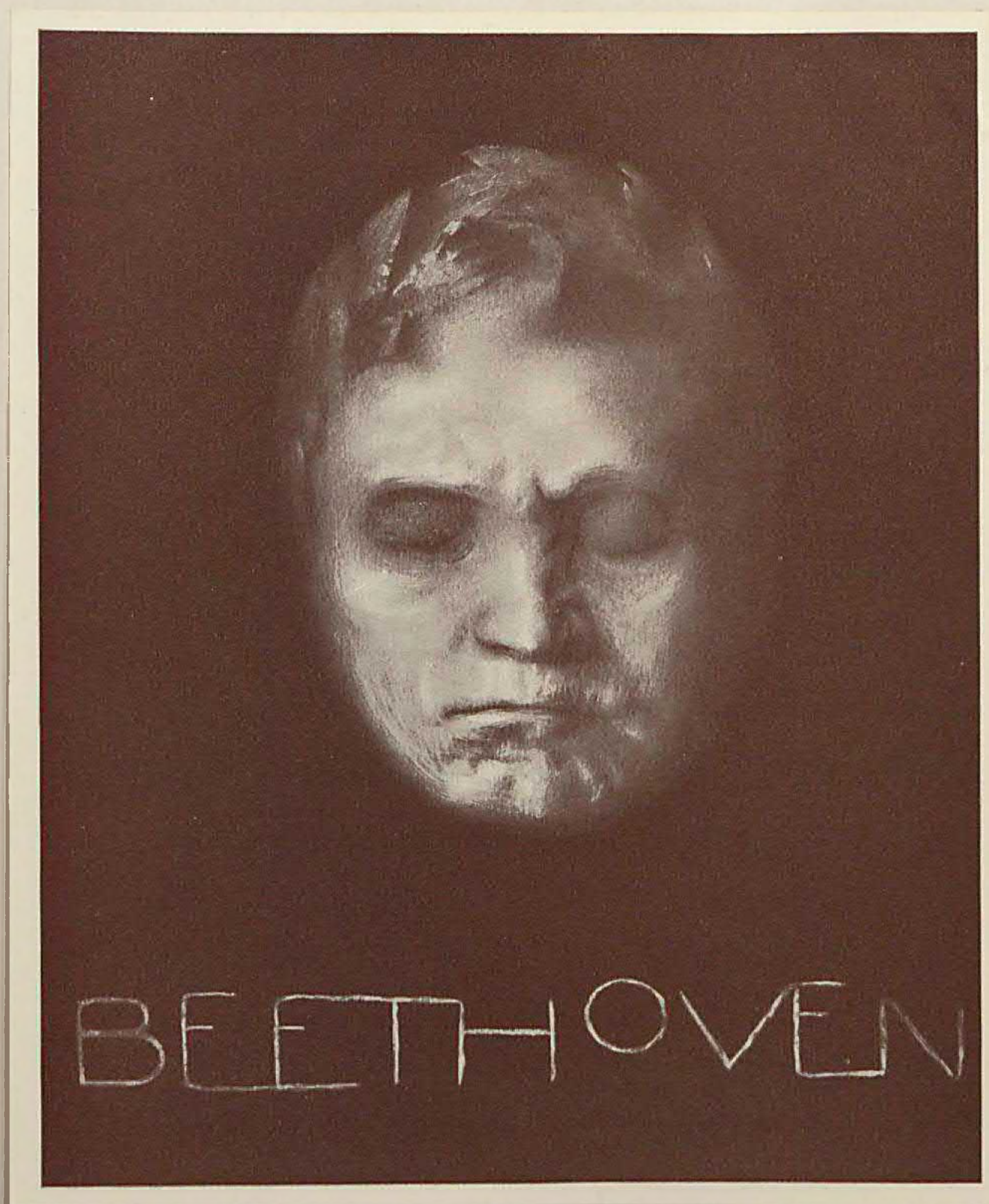
Но глухота не мѣшала Бетховену заниматься композиціей. Въ томъ же письмѣ онъ пишетъ: «Я живу только среди своихъ нотъ, и едва кончаю съ одними, какъ уже приступаю къ другимъ; пишу иногда три, четыре пьесы одновременно» [35].

16 ноября 1800 г. изъ Вѣны Бетховенъ писалъ Вегелеру: «Теперь я чаще бываю въ обществѣ, и потому жизнь моя стала нѣсколько веселѣе. Ты не можешь себѣ представить, какъ одиноко и печально провелъ я послѣдніе два года. Глухота, точно призракъ какой-то, преслѣдовала меня повсюду; я избѣгалъ людей, прикидывался мизантропомъ, которымъ никогда не былъ.—Эту перемѣну произвела во мнѣ милая, очаровательная дѣвушка, которая любитъ меня и которую я люблю. Послѣ двухъ послѣднихъ лѣтъ печальнаго существованія я испыталъ нѣсколько свѣтлыхъ минутъ и чувствую впервые, что, женившись, могу быть счастливымъ. Къ сожалѣнію, она не моего званія—и теперь я, конечно, не могъ бы

---

[34] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 112—113.

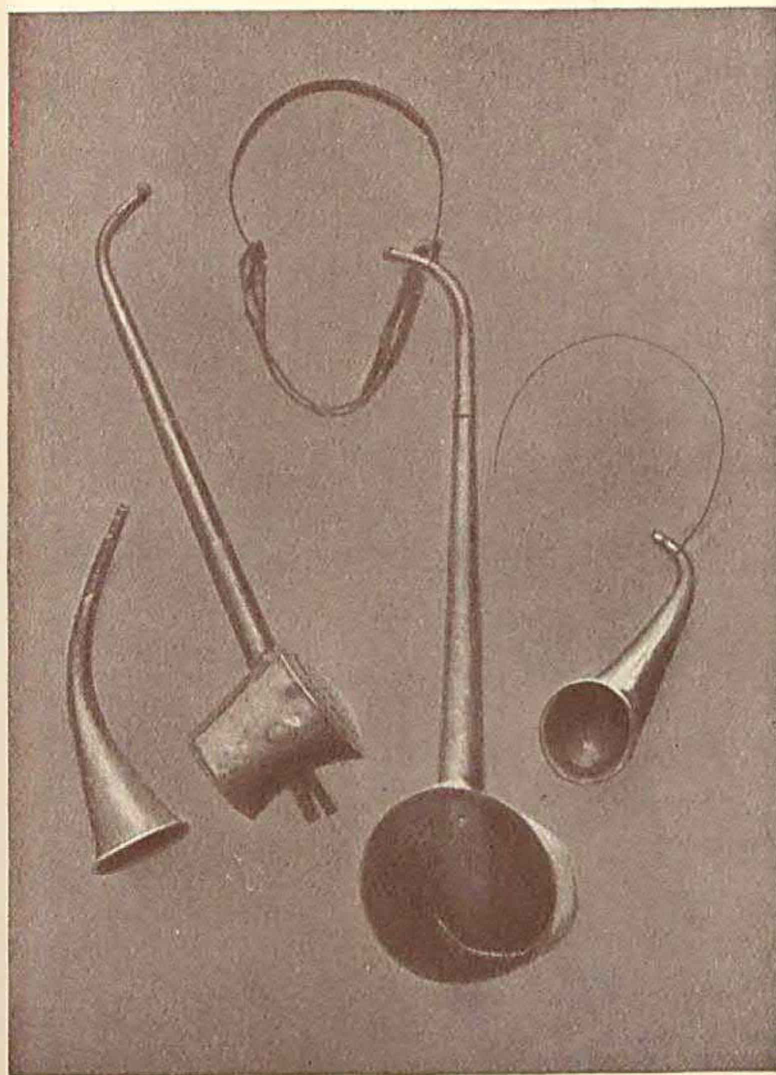
[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 114.




*Фр. Штукъ.—Бетховенъ.*

9

жениться;—мнѣ предстоитъ еще много борьбы и хлопотъ. Если бы я не страдалъ глухотой, то ужъ давно объѣхалъ бы полъ-свѣта; это мнѣ необходимо.—Для меня нѣтъ высшаго удовольствія, какъ заниматься моимъ искусствомъ и проявлять его. Не думаю, что у васъ мнѣ было бы лучше. Да и что можетъ сдѣлать



*Слуховые инструменты Бетховена.*

меня счастливѣе? Даже заботливость ваша только стѣсняла бы меня. Ежеминутно видѣлъ бы я на вашихъ лицахъ состраданіе и считалъ бы себя еще болѣе несчастнымъ.—Что можетъ мнѣ дать прекрасная моя отчизна? Ничего, кромѣ надежды на лучшее въ будущемъ. Оно осуществилось бы,—если бы не эта болѣзнь! О, спасите меня отъ нея, и я заключу весь міръ въ свои объятія! Моя молодость—да, я это чувствую, — только теперь начинается. Вѣдь

прежде я постоянно хворалъ; теперь же, съ нѣкотораго времени, мои физическія силы, а вмѣстѣ съ ними и силы духовныя, болѣе чѣмъ когда-либо, стали крѣпнуть. Съ каждымъ днемъ приближаюсь я все больше къ цѣли, которую чувствую, но не въ состояніи опредѣлить. Только такимъ образомъ жить можетъ твой Бетховенъ. Прочь спокойствіе!—Кромѣ сна, я не признаю никакого отдыха, и мнѣ весьма больно, что я долженъ теперь посвящать ему больше времени, чѣмъ прежде. Хотя бы на половину только освободиться





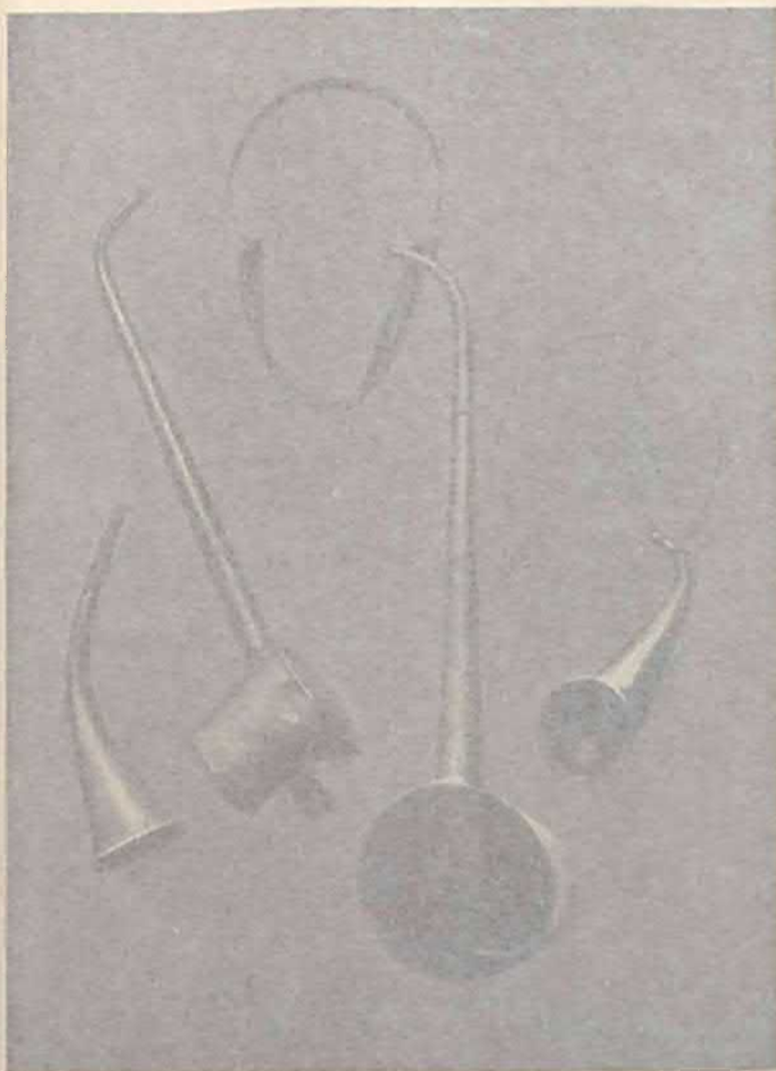
*Бетховенъ по рисункамъ І. Д. Бёма.*

[illegible] чтобы отправиться къ вамъ, чтобы предстать предъ вами въ полномъ расцвѣтѣ силъ и возобновить прежнія дружескія отношенія. Вы должны видѣть меня счастливымъ, насколько это мнѣ суждено въ земной жизни, но никакъ не несчастнымъ; нѣтъ, этого я не могъ бы перенести. Я схвачу судьбу за горло и не допущу, чтобы она сокрушила меня.—О, какъ прекрасно тысячи разъ переживать волнующія насъ чувства! Для жизни безмятежной,—да, я это чувствую—я болѣе не годенъ» [36].

О глухотѣ Бетховена пишетъ Рисъ: «Въ Вѣнѣ за мной присылалъ Бетховенъ, бывало, въ 5 часовъ утра; на дачу къ нему въ Деблингѣ я

[36] Кургановъ. «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 115.

жениться;—мнѣ предстоитъ еще много борьбы и хлопотъ. Если бы я не страдалъ глухотой, то ужъ давно объѣхалъ бы полъ-свѣта; это мнѣ необходимо.—Для меня нѣтъ высшаго удовольствія, какъ заниматься моимъ искусствомъ и проявлять его. Не думаю, что у васъ мнѣ было бы лучше. Да и что можетъ сдѣлать



*Слуховые инструменты Бетховена.*

меня счастливѣе? Даже заботливость ваша только стѣсняла бы меня. Ежеминутно видѣлъ бы я на вашихъ лицахъ состраданіе и считалъ бы себя еще болѣе несчастнымъ.—Что можетъ мнѣ дать прекрасная моя отчизна? Ничего, кромѣ надежды на лучшее въ будущемъ. Оно осуществилось бы,—если бы не эта болѣзнь! О, спасите меня отъ нея, и я заключу весь міръ въ свои объятія! Моя молодость—да, я это чувствую, — только теперь начинается. Вѣдь

прежде я постоянно хворалъ; теперь же, съ нѣкотораго времени, мои физическія силы, а вмѣстѣ съ ними и силы духовныя, болѣе чѣмъ когда-либо, стали крѣпнуть. Съ каждымъ днемъ приближаюсь я все больше къ цѣли, которую чувствую, но не въ состояніи опредѣлить. Только такимъ образомъ жить можетъ твой Бетховенъ. Прочь спокойствіе!—Кромѣ сна, я не признаю никакого отдыха, и мнѣ весьма больно, что я долженъ теперь посвящать ему больше времени, чѣмъ прежде. Хотя бы на половину только освободиться





*Бетховенъ по рисункамъ І. Д. Бема.*

отъ недуга, чтобы отправиться къ вамъ, чтобы предстать предъ вами въ полномъ расцвѣтѣ силъ и возобновить прежнія дружескія отношенія. Вы должны видѣть меня счастливымъ, насколько это мнѣ суждено въ земной жизни, но никакъ не несчастнымъ; нѣтъ, этого я не могъ бы перенести. Я схвачу судьбу за горло и не допущу, чтобы она сокрушила меня.—О, какъ прекрасно тысячи разъ переживать волнующія насъ чувства! Для жизни безмятежной,—да, я это чувствую—я болѣе не годенъ» [36].

О глухотѣ Бетховена пишетъ Рисъ: «Въ Вѣнѣ за мной присылалъ Бетховенъ, бывало, въ 5 часовъ утра; на дачу къ нему въ Деблингѣ я

[36] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 115.

приходилъ къ 8 часамъ утра, и, выпивъ кофе, мы предварительно отправлялись гулять и возвращались обыкновенно въ 3—4 часа, закусивъ гдѣ-нибудь по дорогѣ въ деревнѣ. На одной изъ такихъ прогулокъ я впервые былъ пораженъ глухотой Бетховена, о которой мнѣ раньше говорилъ Стефанъ фонъ Брейнингъ. Я обратилъ его вниманіе на пастуха, который игралъ очень мило на свирѣли. Бетховенъ въ теченіе получаса не могъ ея разслышать и сталъ чрезвычайно мраченъ и молчаливъ, хотя я началъ увѣрять его нарочно, будто тоже пересталъ слышать» [37].

*Страница изъ тетради, которой пользовался глухой Бетховенъ для разговора.*

Всего трогательнѣе Бетховенъ говоритъ о глухотѣ въ своемъ завѣщаніи братьямъ: Карлу и Іоганну, написанномъ въ Гейлигенштадтѣ въ 1802 г. Вслѣдствіе ссоры съ Іоганномъ имя его пропущено, и всѣ обращенія гласятъ: «моимъ братьямъ Карлу и...» [38].

«О, вы, считающіе меня и называющіе злымъ, упрямымъ или мизантропомъ! Какъ вы обижаете меня! Вамъ вовсе неизвѣстна тайная причина того, что вы видите. Умъ мой и сердце съ самаго дѣтства исполнены были нѣжнаго чувства доброжелательства. Я былъ способенъ даже на великія дѣла. Но подумайте только: уже шесть лѣтъ нахожусь я въ неизлѣчимомъ состояніи, ухудшенномъ негодными врачами; изъ года въ годъ обманываю я себя надеждой на улучшеніе и, наконецъ, принужденъ сознаться въ томъ, что улучшенія не видно (излѣченіе, быть-можетъ, продлится много лѣтъ или совсѣмъ не удастся). По природѣ своей пылкаго, живого темперамента, склонный къ развлеченіямъ въ обществѣ, я рано вынужденъ былъ уединиться, проводить жизнь въ одиночествѣ. Иногда приходило мнѣ на мысль прене-

[37] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 119.

[38] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 121.

беречь всѣмъ этимъ; но какъ сурово тогда отталкивало меня вдвойнѣ ужасное сознаніе поврежденнаго слуха; а, между тѣмъ, я не могъ обращаться къ людямъ съ требованіемъ: «Говорите громче, кричите, потому что я глухъ». Да и возможно ли было указывать на слабость чувства, которое у меня должно было быть развито болѣе, чѣмъ у другихъ,—чувства, которымъ я владѣлъ въ высшей степени, въ такомъ совершенствѣ, какъ немногіе изъ музыкантовъ владѣютъ или когда-либо владѣли! — О, это свыше силъ моихъ! Поэтому не вините меня, если я удалюсь оттуда, гдѣ охотно хотѣлъ бы пробыть съ вами. Несчастіе мое, если только я признаюсь въ немъ, причиняетъ мнѣ двойную боль. Не для меня отдыхъ въ обществѣ, въ задушевныхъ разговорахъ, во взаимныхъ сердечныхъ изліяніяхъ. Очень рѣдко и только по крайней необходимости могу я входить въ сношенія съ обществомъ. Я долженъ жить подобно изгнаннику. Какъ только приближаюсь къ людямъ, мною овладѣваетъ боязнь обнаружить свое состояніе. Такъ это было въ продолженіе послѣдняго полугодія, проведеннаго мною въ деревнѣ. По совѣту моего толковаго врача—какъ можно болѣе беречь слухъ свой, что вполнѣ соотвѣтствовало моему положенію,—я, несмотря на появлявшуюся часто потребность въ обществѣ, избѣгалъ его. Какое униженіе приходилось мнѣ испытывать, когда стоявшіе близъ меня слышали издали флейту, а я не слышалъ ничего, или когда кто-нибудь слышалъ пѣніе пастуха, я же опять ничего не слышалъ! Подобные случаи доводили меня почти до отчаянія; еще немного,—и я покончилъ бы съ жизнью. Только одно оно, искусство, удерживало меня! Ахъ! мнѣ казалось невозможнымъ покинуть свѣтъ раньше, чѣмъ исполню то, къ чему чувствовалъ себя способнымъ. И такъ влачилъ я это печальное существованіе, настолько печальное, что всякая неожиданность могла обратить во мнѣ лучшее настроеніе въ худшее. Терпѣніе—вотъ что я долженъ теперь избрать своимъ руководителемъ! Я не



*Бетховенъ по рисунку Лизера въ его записной книжкѣ.*

лишенъ его. Надѣюсь, что мнѣ удастся терпѣть до тѣхъ поръ, пока неумолимымъ Паркамъ угодно будетъ порвать нить моей жизни. Можетъ-быть, станетъ лучше, можетъ-быть—нѣтъ. Я покоенъ. Уже на 28-мъ году жизни вынужденъ я быть философомъ. Это не такъ легко, а для артиста еще труднѣе, чѣмъ для другого. О, Божество, Ты съ высоты зришь мои помыслы. Ты знаешь, Тебѣ извѣстно, что я исполненъ любви къ людямъ и стремленія къ добру. О, люди, если вы это прочтете когда-нибудь, то вспомни е, что вы были несправедливы къ тому, кто искалъ равнаго себѣ по несчастью, чтобы этимъ себя утѣшить, и, несмотря на всѣ препятствія природы, сдѣлалъ все, что было въ его власти, чтобы стать въ ряды достойныхъ людей и артистовъ. Вы, братья мои, Карлъ и Іоганнъ, попросите послѣ смерти моей, отъ моего имени, профессора Шмидта, если онъ будетъ еще живъ, чтобы онъ описалъ мою болѣзнь; этотъ листокъ вы присоедините къ его описанію, дабы человѣчество, сколь возможно, хоть послѣ моей смерти примирилось со мною. Кстати, тутъ же объявляю васъ обоихъ наслѣдниками моего небольшого состоянія (если его можно такъ назвать). Раздѣлите его честно, живите между собою мирно и помогайте другъ другу. Все, что вы сдѣлали мнѣ дурного, какъ вамъ извѣстно, уже давно прощено. Тебѣ, братъ Карлъ, особенно благодаренъ я еще за выраженную тобою мнѣ привязанность въ послѣднее время. Желаю вамъ лучшей, менѣе горестной доли, чѣмъ моя. Внушайте вашимъ дѣтямъ добродѣтель; только она можетъ осчастливить, а не деньги. Я говорю по опыту. Добродѣтель поддерживала меня даже въ бѣдствіи; ей такъ же обязанъ, какъ искусству моему, тѣмъ, что не покончилъ жизнь самоубійствомъ. Прощайте и любите другъ друга! Всѣхъ друзей благодарю я, въ особенности князя Лихновскаго и профессора Шмидта. Я желаю, чтобы одинъ изъ васъ хранилъ у себя инструменты князя Л. [39], но чтобы изъ-за этого отнюдь не вышла ссора. Если же они могутъ принести вамъ болѣе существенную пользу, то продайте ихъ. Какъ радуетъ меня, что и въ могилѣ я могу еще быть вамъ полезнымъ. Итакъ, съ радостью спѣшу я смерти навстрѣчу. — Если она явится раньше, чѣмъ я успѣю развить всѣ мои художественныя способности, то это будетъ слишкомъ рано; поэтому желательно, чтобы, несмотря на жестокую судьбу мою, она явилась позже. Но и въ первомъ случаѣ я буду доволенъ, такъ какъ она освободитъ меня отъ безконечно болѣзненнаго состоянія. — Явись, когда хочешь: я бодро пойду тебѣ навстрѣчу.—Прощайте и не забывайте меня совсѣмъ послѣ смерти: это я заслужилъ предъ вами, такъ какъ я при жизни часто думалъ о томъ, чтобы сдѣлать васъ счастливыми. Будьте же ими.

Людвигъ фанъ Бетховенъ.

Гейлигенштадтъ, 6-го октября 1802 г.

---

[39] Отъ князя Лихновскаго Бетховенъ получилъ въ подарокъ «цѣнные инструменты струннаго квартета» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 89, 90).

Гейлигенштадтъ, 10-го октября 1802 г.

«Итакъ, я покидаю тебя, хотя прощаюсь съ грустью. Да, я долженъ совершенно оставить сопровождавшую меня сюда надежду — излѣчиться хоть до нѣкоторой степени. Надежда эта, подобно увядшимъ и падающимъ листьямъ, иссякла для меня. Уѣзжаю отсюда почти въ такомъ же положеніи, въ какомъ прибылъ сюда. Даже высокій подъемъ духа, воодушевляющій меня часто въ прекрасные лѣтніе дни, совершенно исчезъ. О, Провидѣніе, пошли мнѣ хоть одинъ день чистой радости! Я такъ давно не испытывалъ въ себѣ ея отголоска. — Когда же, когда, о, Божество, въ состояніи буду я на лонѣ природы и человѣчества снова испытать ее! Никогда? Нѣтъ,—это было бы ужъ слишкомъ жестоко! Моимъ братьямъ Карлу и Іоганну по смерти моей прочесть и исполнить» [40].



[40] Это завѣщаніе помѣщено въ біографическомъ этюдѣ «Бетховенъ» В. Д. Корганова (СПБ. 1909, стр. 121—123).



*Памятникъ Бетховену въ Боннѣ; сооруженъ въ 1845 г. Работа Эрнста Генеля.*

## IV.



ЛАВНАЯ, отличительная черта Бетховена — его сила [1]. По его собственнымъ словамъ, «сила есть нравственность людей, отличающихся отъ другихъ. Въ силѣ и моя нравственность» [2]. Эта сила не была сломлена и великимъ несчастьемъ, разразившимся надъ геніемъ. Онъ героически рѣшился продолжать свою композиторскую дѣятельность [3] тѣмъ болѣе, что глухота мѣшала Бетховену въ общеніи съ людьми, но не его творчеству [4]. И онъ неуклонно стремится къ цѣли, которую ясно чувствуетъ, хотя и не въ состояніи опредѣлить, вполнѣ сознавая, что иначе онъ жить не можетъ [5] (см. стр. 45).

[1] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 103.
[2] Ibid. Bd. II, S. 44; III, S. 103.
[3] Ibid. Bd. II, S. 81—82.
[4] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. II, S. 137.
[5] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 237.

Бетховенъ имѣлъ обыкновеніе всегда носить съ собою свою записную тетрадь, въ которую заносилъ приходившія ему въ голову музыкальныя мысли. Ихъ онъ передѣлывалъ, измѣнялъ иногда весьма часто. Эти тетради эскизовъ представляютъ громадный интересъ, давая возможность изслѣдователю проникнуть въ лабораторію композиторскаго творчества Бетховена [6].

На стр. 21 были упомянуты сочиненія Бетховена, относящіяся къ 1791 и 1792 гг. Въ 1793 г. появились вышеупомянутыя варіаціи на тему «Se vuol ballare», въ 1794 г. на тему «Es war einmal» и графа Вальдштейна [7]. Въ 1794 г. были написаны три тріо (op. 1): № 1 Es-dur, № 2 G-dur, № 3 C-moll [8]. Они были исполнены у кн. Лихновскаго, въ присутствіи Гайдна, который одобрилъ первые два, а послѣднее не совѣтовалъ печатать [9]. Гайднъ находилъ въ этомъ тріо много хорошаго. Но престарѣлаго композитора шокировала индивидуальность Бетховена, выразившаяся въ этомъ тріо. Гайднъ говорилъ Бетховену: «Въ вашихъ сочиненіяхъ будутъ находить много прекрасныхъ, даже удивительныхъ мѣстъ, но кое-что будетъ казаться темнымъ и страннымъ, потому что вы сами человѣкъ немного угрюмый и странный, а стиль музыканта — онъ самъ. Просмотрите мои сочиненія. Вы часто найдете въ нихъ нѣчто веселое, потому что я самъ такой» [10].

Въ 1795 г. написаны сонаты op. 2: № 1 F-moll, № 2 A-dur, № 3 C-dur [11]. Въ нихъ авторъ кое-что заимствовалъ изъ своихъ болѣе раннихъ произведеній, а именно: изъ трехъ квартетовъ, написанныхъ въ Боннѣ въ 1785 г., найденныхъ и опубликованныхъ лишь по смерти Бетховена [12]. Въ этихъ сонатахъ авторъ подражаетъ Гайдну и Моцарту [13]. Тема первой части первой сонаты заимствована изъ рондо симфоніи Моцарта G-moll [14]. Тѣмъ не менѣе, въ этихъ сонатахъ уже много новаго и оригинальнаго. Онѣ очень понравились, и вскорѣ ихъ части появились въ разныхъ аранжировкахъ для оркестра, пѣнія, струннаго квартета и т. п. [15]. Къ тому же 1795 г. относятся варіаціи на тему «Quant'è più bello» [16] и «Аделаида» [17]. Однажды Бетховенъ, разбирая свои рукописи, часть ихъ предназначилъ къ сожженію. Въ эту часть попала и «Аделаида», но была спасена пѣвцомъ Фоглемъ,

---

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229—230. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 154—156. На громадное значеніе этихъ тетрадей съ эскизами впервые обратилъ вниманіе Мартинъ-Густавъ Ноттебомъ (1817—1882). Къ его работамъ принадлежатъ: «Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Beethoven» (1868), «Beethoveniana» (1872, 2 т. 1887, изданы Мандышевскимъ). «Beethovens Studien» (1 т. «Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri». Nach den Originalmanuscripten. 1873). «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahr 1803» (1880). H. Riemanns «Music-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1002—1003.

[7] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 232.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[9] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53—54. Ср. Thayer, «L. v. Beethoven». Berlin. 1866. Bd. I, S. 284. II, S. 108.

[10] Al. W. Thayer, «L. van Beethovens Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Bd. II. 2. Aufl. neu bearbeitet und ergänzt von Riemann. Leipzig. Bd. II. 1910. S. 199.

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[12] Тамъ же, стр. 50—51.

[13] Тамъ же, стр. 50—51.

[14] Тамъ же, стр. 51, 204. «Эта тема встрѣчается также въ III части V симфоніи Бетховена и въ эскизныхъ тетрадяхъ его записана рядомъ съ упомянутою темою Моцарта» (тамъ же, стр. 51).

[15] Тамъ же, стр. 50.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 232.

[17] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 35, 901.



*Памятникъ Бетховену въ Боннѣ; сооруженъ въ 1845 г. Работа Эрнеста Генеля.*

## IV.

ЛАВНАЯ, отличительная черта Бетховена — его сила [1]. По его собственнымъ словамъ, «сила есть нравственность людей, отличающихся отъ другихъ. Въ силѣ и моя нравственность» [2]. Эта сила не была сломлена и великимъ несчастьемъ, разразившимся надъ геніемъ. Онъ героически рѣшился продолжать свою композиторскую дѣятельность [3] тѣмъ болѣе, что глухота мѣшала Бетховену въ общеніи съ людьми, но не его творчеству [4]. И онъ неуклонно стремится къ цѣли, которую ясно чувствуетъ, хотя и не въ состояніи опредѣлить, вполнѣ сознавая, что иначе онъ жить не можетъ [5] (см. стр. 45).

---

[1] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III. S. 103.
[2] Ibid. Bd. II. S. 44; III. S. 103.
[3] Ibid. Bd. II. S. 81—82.
[4] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. II. S. 137.
[5] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I. p. 237.

Бетховенъ имѣлъ обыкновеніе всегда носить съ собою свою записную тетрадь, въ которую заносилъ приходившія ему въ голову музыкальныя мысли. Ихъ онъ передѣлывалъ, измѣнялъ иногда весьма часто. Эти тетради эскизовъ представляютъ громадный интересъ, давая возможность изслѣдователю проникнуть въ лабораторію композиторскаго творчества Бетховена [6].

На стр. 21 были упомянуты сочиненія Бетховена, относящіяся къ 1791 и 1792 гг. Въ 1793 г. появились вышеупомянутыя варіаціи на тему «Se vuol ballare», въ 1794 г. на темы «Es war einmal» и графа Вальдштейна [7]. Въ 1794 г. были написаны три тріо (op. 1): № 1 Es-dur, № 2 G-dur, № 3 C-moll [8]. Они были исполнены у кн. Лихновскаго, въ присутствіи Гайдна, который одобрилъ первые два, а послѣднее не совѣтовалъ печатать [9]. Гайднъ находилъ въ этомъ тріо много хорошаго. Но престарѣлаго композитора шокировала индивидуальность Бетховена, выразившаяся въ этомъ тріо. Гайднъ говорилъ Бетховену: «Въ вашихъ сочиненіяхъ будутъ находить много прекрасныхъ, даже удивительныхъ мѣстъ, но кое-что будетъ казаться темнымъ и страннымъ, потому что вы сами человѣкъ немного странный и мрачный, а стиль музыканта—онъ самъ. Просмотрите мои сочиненія. Вы часто найдете въ нихъ нѣчто веселое, потому что я самъ такой» [10].

Въ 1795 г. написаны сонаты op. 2: № 1 F-moll, № 2 A-dur, № 3 C-dur [11]. Въ нихъ авторъ кое-что заимствовалъ изъ своихъ болѣе раннихъ произведеній, а именно: изъ трехъ квартетовъ, написанныхъ въ Боннѣ въ 1785 г., найденныхъ и опубликованныхъ лишь по смерти Бетховена [12]. Въ этихъ сонатахъ авторъ подражаетъ Гайдну и Моцарту [13]. Тема первой части первой сонаты заимствована изъ рондо симфоніи Моцарта G-moll [14]. Тѣмъ не менѣе, въ этихъ сонатахъ уже много новаго и оригинальнаго. Онѣ очень понравились, и вскорѣ ихъ части появились въ разныхъ аранжировкахъ для оркестра, пѣнія, струннаго квартета и т. п. [15]. Къ тому же 1795 г. относятся варіаціи на тему «Quant'è più bello» [16] и «Аделаида» [17]. Однажды Бетховенъ, разбирая свои рукописи, часть ихъ предназначилъ къ сожженію. Въ эту часть попала и «Аделаида», но была спасена пѣвцомъ Фоглемъ,

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229—230. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 154—156. На громадное значеніе этихъ тетрадей съ эскизами впервые обратилъ вниманіе Мартинъ-Густавъ Ноттебомъ (1817—1882). Къ его работамъ принадлежатъ: «Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Beethoven» (1868), «Beethoveniana» (1872, 2 т. 1887, изданы Мандышевскимъ), «Beethovens Studien» (1 т. «Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri». Nach den Originalmanuscripten. 1873), «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahr 1803» (1880). H. Riemanns «Music-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig, 1909. S. 1002—1003.

[7] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 232.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[9] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53—54. Ср. Thayer, «L. v. Beethoven». Berlin. 1866. Bd. I, S. 284. II, S. 108.

[10] Al. W. Thayer, «L. van Beethovens Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Bd. II. 2. Aufl. neu bearbeitet und ergänzt von Riemann. Leipzig. Bd. II, 1910, S. 199.

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[12] Тамъ же, стр. 50—51.

[13] Тамъ же, стр. 50—51.

[14] Тамъ же, стр. 51, 204. «Эта тема встрѣчается также въ III части V симфоніи Бетховена и въ эскизныхъ тетрадяхъ его записана рядомъ съ упомянутою темою Моцарта» (тамъ же, стр. 51).

[15] Тамъ же, стр. 50.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London, 1904. Vol. I, p. 232.

[17] Коргановъ. «Бетховенъ», стр. 35, 901.

первымъ исполнителемъ пѣсенъ Шуберта. «Аделаида» (op. 46), написанная въ 1795 г. на слова Маттисона, была послана спустя пять лѣтъ поэту со слѣдующимъ письмомъ: «Глубокоуважаемый! При семъ получите отъ меня пьесу, которая уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась въ печати, и о которой, можетъ-быть, вамъ, къ стыду моему, еще ничего не извѣстно. Извиняться предъ вами въ томъ, что я сдѣлалъ вамъ посвященіе отъ всего сердца, ничего не сообщивъ объ этомъ, считаю невозможнымъ: это произошло отчасти потому, что мнѣ неизвѣстенъ былъ вашъ адресъ, и отчасти вслѣдствіе опасенія, что опрометчивость моя не вызоветъ вашего одобренія. Да и теперь посылаю вамъ «Аделаиду» не безъ боязни. Вы сами знаете, какая разница можетъ произойти за нѣсколько лѣтъ въ артистѣ, постоянно подвигающемся впередъ; чѣмъ больше успѣваешь въ искусствѣ, тѣмъ менѣе начинаютъ удовлетворять прежнія произведенія. Мое искреннее желаніе заключается въ томъ, чтобы музыка моя къ вашей божественной «Аделаидѣ» хоть сколько-нибудь понравилась вамъ, и если она побудитъ васъ создать въ скорости подобное же стихотвореніе, то (если не найдете просьбу мою нескромною) я желалъ бы немедленно его получить; употреблю тогда всѣ силы, чтобы вполнѣ постичь прелесть вашей поэзіи. Дедикацію мою считайте, отчасти, какъ знакъ удовольствія, которое испыталъ я, сочиняя музыку къ вашей «Аделаидѣ», а отчасти какъ знакъ моей глубокой благодарности за блаженство, доставляемое мнѣ вашей музой и ожидаемое мною отъ нея впредь. Вѣна, 1800. 4-го августа. Вспоминайте иногда, при разыгрываніи «Аделаиды», искренне уважающаго васъ Бетховена».

«Спустя еще 15 лѣтъ, Маттисонъ выпустилъ новое изданіе своихъ стихотвореній, гдѣ помѣстилъ весьма польстившее Бетховену примѣчаніе: «Эта небольшая лирическая фантазія вдохновила многихъ композиторовъ, но, по моему глубокому убѣжденію, никто не снабдилъ текста болѣе яркими звуковыми красками, какъ геніальный Людвигъ фанъ Бетховенъ». Произведеніе это очень популярно среди нѣмцевъ и аранжировано въ разнообразнѣйшихъ видахъ»[18]. Бетховенъ написалъ музыку также на слова Маттисона «Жертвенная пѣснь» (въ 1795 г.). Это произведеніе напечатано въ 1806 г. Авторъ сдѣлалъ множество разнообразныхъ набросковъ этой темы для одноголоснаго пѣнія съ аккомпаниментомъ фортепіано. Около 1822 г. этотъ текстъ обработанъ для хора и соло съ сопровожденіемъ оркестра (op. 121). Въ мелодіи замѣтно сходство съ мелодіей 1795 г.[19]. Къ тому же времени относятся: «Seufzer eines Ungeliebten», канонъ «Im Arm der Liebe», 12 менуэтовъ, 12 нѣмецкихъ танцевъ для оркестра[20] и квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели, передѣланный изъ октета, изданнаго по смерти автора (op. 103)[21].

---

[18] Органовъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 107.
[19] Тамъ же, стр. 154.
[20] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 233.
[21] Органовъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

Въ 1796 г. Бетховенъ много путешествовалъ: былъ въ Нюрнбергѣ, Берлинѣ и Прагѣ, гдѣ написалъ большую сцену «Ah! Perfido» для пріятельницы Моцарта, г-жи Душекъ [22]. Къ 1796 г. относятся: XII Variations pour le clavecin ou Piano-Forte sur la Danse Russe, dansée par M-lle Cassentini dans le ballet: Das Waldmädchen, composées et dediées à Madame la Comtesse de Browne, née de Vietinghoff, par Louis van Beethoven [23], соната для фортепіано въ 4 руки D-dur (op. 6) и двѣ сонаты для фортепіано и віолончели № 1 F-dur, № 2 G-moll (op. 5) [24].



*Рельефы на памятникѣ Бетховена въ Боннѣ: Фантазія, Церковная музыка, Симфонія, Драматическая музыка.*

Въ 1797 г. былъ написанъ квинтетъ (op. 16) для фортепіано, гобоя, кларнета, валторны и фагота (Es-dur) [25]. Тема второй части этого квинтета нѣсколько напоминаетъ арію «Batti, batti, o bel Masetto» изъ «Донъ Жуана» Моцарта, вліяніе котораго замѣтно въ этомъ квинтетѣ, ставшемъ очень популярнымъ и подвергавшемся разнымъ аранжировкамъ [26]. Къ 1797 г. относится и Es-dur'ная соната для фортепіано (op. 7), представляющая большой интересъ своею оригинальностью, отличающей ее отъ произведеній подобнаго рода того времени [27]. Въ Largo Бетховенъ пользуется эффектомъ продолжительныхъ паузъ, играющихъ въ его сочиненіяхъ такую важную роль [28], а въ финалѣ обращаетъ на себя вниманіе мастерское умѣнье внезапно модулировать въ далекіе лады (начиная съ 30-го такта съ конца—модуляція изъ Es-dur въ E-dur и обратно).

Въ 1798 г. Бетховенъ написалъ 3 тріо для скрипки, альта и віолончели (op. 9) № 1 G-dur, № 2 D-dur и № 3 C-moll, которыя авторъ считалъ

---

[22] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 233. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 67—68.

[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 233. Ср. Thayer, «Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens». Berlin. 1865. S. 24.

[24] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[25] Тамъ же, стр. 898.

[26] Тамъ же, стр. 99.

[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London. 1904. Vol. I, p. 233.

[28] H. Riemann, «Geschichte der Music seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 68—71.

лучшимъ сочиненіемъ изъ всѣхъ, имъ до тѣхъ поръ написанныхъ [29], 3 сонаты (ор. 10) для фортепіано: № 1 C-moll, № 2 F-dur и № 3 D-dur, тріо для фортепіано, кларнета (или скрипки) и віолончели (ор. 11), три сонаты для фортепіано и скрипки (ор. 12): № 1 D-dur, № 2 A-dur, № 3 Es-dur [30], 12 варіацій для фортепіано и віолончели на тему изъ «Волшебной флейты» Моцарта «Ein Mädchen oder Weibchen» [31], 6 для фортепіано или арфы и 8 на «Une fiévre brulante» [32].

Къ 1799 г. относятся: 10 варіацій на тему Сальери «La stessa», 7 — на тему Винтера «Kind, willst du», 8—на тему Зюсмейра «Tändeln» [33], двѣ сонаты для фортепіано (ор. 14) № 1 E-dur и № 2 G-dur, имѣющія своимъ сюжетомъ разговоръ между мужемъ и женой или между влюбленнымъ и предметомъ его страсти [34], и «Патетическая» (ор. 13) [35]. Хотя Бетховену издатели платили около 100 руб. за сонату, но «Патетическая» принесла издателю Іосифу Эберу (въ Вѣнѣ) такую прибыль, что онъ предлагалъ автору 8000 руб. за сочиненіе другой «Sonate pathétique». Однако, Бетховену, предпочитавшему другія свои сочиненія, популярность этого произведенія не льстила, и онъ возмущенно повторялъ: «весь міръ бросается на эту сонату, потому что каждый піанистъ ищетъ въ названіи pathétique указателя, руководящаго исполненіемъ» [36]. По мнѣнію А. Рубинштейна, правильнѣе было бы назвать эту сонату драматическою [37]. Ея рондо сначала предназначалось третьему тріо для струнныхъ инструментовъ [38].

Къ 1800 г. относятся соната для фортепіано и валторны F-dur (ор. 17), 6 квартетовъ для 2 скрипокъ, альта и віолончели (ор. 18): № 1 F-dur, № 2 G-dur, № 3 D-dur, № 4 C-moll, № 5 A-dur, № 6 B-dur, септетъ для скрипки, альта, валторны, кларнета, фагота, віолончели и контрабаса, Es-dur (ор. 20), симфонія первая C-dur (ор. 21) [39], соната для фортепіано B-dur (ор. 22), сонаты для фортепіано и скрипки A-moll (ор. 23) и F-dur (ор. 24), концертъ третій для фортепіано съ оркестромъ C-moll (ор. 37) и «Творенія Прометея», балетъ Вигано (шестнадцать нумеровъ) [40].

---

[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 234.

[30] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909. стр. 897—898.

[31] Тамъ же, стр. 903. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I. p. 234.

[32] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 234.

[33] Ibid. Vol. I, p. 235.

[34] Ibid. Vol. I, p. 235.

[35] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 898.

[36] Тамъ же, стр. 72.
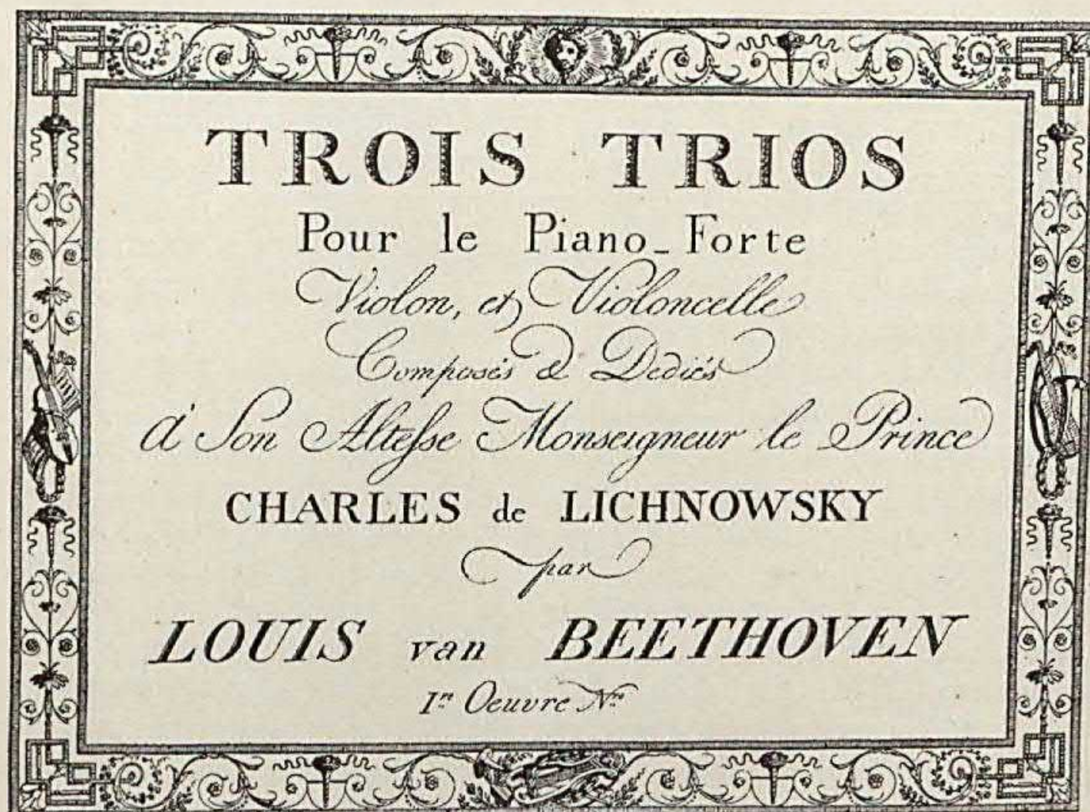
[37] Тамъ же, стр. 72. Ср. «Исторію литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна». Составленъ Ц. Кюи. СПБ. 1888, стр. 33.

[38] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 235.

[39] Теперь найдена «Юношеская симфонія» Бетховена въ архивѣ «Академическихъ концертовъ» въ Іенѣ. Для фортепіано эта симфонія переложена Максомъ Регеромъ. Она найдена Фрицомъ Штейномъ, написавшимъ о ней статью: «Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's»? («Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 127—172). Она обнаруживаетъ вліяніе Ф. Эм. Баха, Гайдна и Мангеймской школы (Ibid. S. 139), но мѣстами въ ней проявляется уже индивидуальная своеобразность будущаго Бетховена (Ibid. S. 149—168). Объ этой симфоніи («Ludwig van Beethoven Jenaer Sinfonie») см. также «Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel». Leipzig. November. 1911. № 106. S. 4346—4348. Недавно найдены также: Sonatine и Adagio für Cembalo und Mandoline Бетховена. (См. «Neue Zeitschrift für Music». 79. Jahrgang. Heft 17. 25 April 1912. S. 241).

[40] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 898—901.

Соната для фортепіано и валторны (ор. 17) была написана для валторниста Іоганна Штиха, извѣстнаго подъ именемъ Пунто [41]. Какъ виртуозъ, онъ не имѣлъ соперниковъ. Бетховенъ съ нимъ подружился и охотно пользовался его совѣтами и указаніями [42]. Соната настолько понравилась публикѣ, что, «несмотря на недавнее распоряженіе о запрещеніи громкихъ




*Титульная страница трехъ тріо ор. 1.*

апплодисментовъ и bis-овъ въ придворномъ театрѣ, она была повторена вся по настоятельному требованію слушателей» [43].

Особенно замѣчательны вышеуказанные квартеты. «Если Бетховенъ— говоритъ Гельмъ—гдѣ-либо является единымъ и недосягаемымъ, такъ это въ своихъ квартетахъ для струнныхъ инструментовъ» [44]. Въ этихъ квартетахъ болѣе или менѣе сказывается вліяніе Гайдна и Моцарта, но мѣстами проявляется самобытная оригинальность геніальнаго автора [45], никогда не заботившагося о ней и сказавшаго слѣдующія знаменательныя слова: «Новое и оригинальное создается само собою, безъ всякой о немъ мысли» [46].

[41] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 66, 127.
[42] Тамъ же, стр. 127.
[43] Тамъ же, стр. 127—128.
[44] Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885. S. 1.
[45] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 94, 98.
[46] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen» 4. Aufl. Berlin. 1884. II. S. 163.

Септетъ, одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Бетховена, послужилъ матеріаломъ для множества аранжировокъ, транскрипцій, варіацій и переложеній, которыми, между прочимъ, занимались Гуммель, Листъ, Черни и Діабелли. Эти передѣлки дѣлались для инструментовъ и пѣнія, даже для одной и двухъ гитаръ. Самъ Бетховенъ передѣлалъ свой септетъ на тріо [47]. Тема варіацій, по словамъ Черни, ученика Бетховена [48],—рейнская народная пѣсня [49]. Сначала Бетховенъ очень гордился этимъ септетомъ и называлъ его «своимъ твореніемъ», а потомъ это произведеніе надоѣло автору, который не могъ переносить своего септета и его популярности [50]. Точно также Бетховенъ возненавидѣлъ впослѣдствіи свою «Аделаиду», 32 варіаціи C-moll и другія произведенія, написанныя въ молодые годы [51].

«Первая симфонія Бетховена представляетъ собою какъ бы отзвукъ, эхо симфоніи ор. 551, C-dur, Моцарта: то же строеніе, сжатый объемъ, та же тональность, сходные пріемы разработки темъ, подражаніе въ модуляціяхъ и ритмѣ, сходство въ соединеніи и сочетаніи частей и предложеній; въ andante та же простота, наивность и изящество, какія встрѣчаются у Моцарта и Гайдна, и какихъ нельзя найти въ послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена; сходство доходитъ до того, что одна изъ темъ финала симфоніи Моцарта повторяется почти безъ измѣненія въ финалѣ Бетховена (тактъ 8, 9, 10, 11, Allegro партіи cello и basso)» [52]. Симфонія начинается съ интродукціи. Первый аккордъ—диссонирующій, шокировавшій многихъ критиковъ того времени, хотя уже Гайднъ свой B-dur'ный квартетъ № 42 и I.-С. Бахъ свою кантату «Widerstehe doch der Sünde» начинаютъ съ диссонирующихъ созвучій. Это начало видимо нравилось Бетховену, повторившему названный пріемъ въ балетѣ «Прометей». Диссонансомъ же начинается соната Es-dur ор. 31, № 3, и должна была начаться «Героическая симфонія» [53]. Въ Allegro C-dur'ная тема повторяется въ D-moll,—пріемъ, которому подражали Шубертъ въ симфоніи B-dur № 2 и Веберъ въ увертюрѣ къ оперѣ «Peter Schmoll» [54].

Концертъ C-moll, несмотря на многочисленныя красоты свои, донынѣ (болѣе ста лѣтъ) услаждающія слухъ любителей и знатоковъ, несмотря на величественно-мрачныя октавы первой темы, несмотря на прелесть побочной темы, принимавшей при повтореніи своемъ въ g-moll и f-moll характеръ безысходной, безутѣшной грусти и глубокаго вздоха, несмотря на много другихъ замѣчательныхъ эпизодовъ въ одной только первой части,—мало нравился современникамъ [55].

---

[47] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 126—127.

[48] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 236.

[49] Ibid. I, p. 235.

[50] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 99.

[51] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 231.

[52] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 125.

[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 4, 57—58.

[54] Ibid., p. 5.

[55] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 157—158.



Ж. П. Лоранъ.—„Музыка“.

Септетъ, одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Бетховена, послужилъ матеріаломъ для множества аранжировокъ, транскрипцій, варіацій и переложеній, которыми, между прочимъ, занимались Гуммель, Листъ, Черни и Діабелли. Эти передѣлки дѣлались для инструментовъ и пѣнія, даже для одной и двухъ гитаръ. Самъ Бетховенъ передѣлалъ свой септетъ на тріо [47]. Тема варіацій, по словамъ Черни, ученика Бетховена [48],—рейнская народная пѣсня [49]. Сначала Бетховенъ очень гордился этимъ септетомъ и называлъ его «своимъ твореніемъ», а потомъ это произведеніе надоѣло автору, который не могъ переносить своего септета и его популярности [50]. Точно также Бетховенъ возненавидѣлъ впослѣдствіи свою «Аделаиду», 32 варіаціи C-moll и другія произведенія, написанныя въ молодые годы [51].

«Первая симфонія Бетховена представляетъ собою какъ бы отзвукъ, эхо симфоніи ор. 551, C-dur, Моцарта: то же строеніе, сжатый объемъ, та же тональность, сходные пріемы разработки темъ, подражаніе въ модуляціяхъ и ритмѣ, сходство въ соединеніи и сочетаніи частей и предложеній; въ andante та же простота, наивность и изящество, какія встрѣчаются у Моцарта и Гайдна, и какихъ нельзя найти въ послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена; сходство доходитъ до того, что одна изъ темъ финала симфоніи Моцарта повторяется почти безъ измѣненія въ финалѣ Бетховена (тактъ 8, 9, 10, 11, Allegro партіи cello и basso)» [52]. Симфонія начинается съ интродукціи. Первый аккордъ—диссонирующій, шокировавшій многихъ критиковъ того времени, хотя уже Гайднъ свой B-dur'ный квартетъ № 42 и І.-С. Бахъ свою кантату «Widerstehe doch der Sünde» начинаютъ съ диссонирующихъ созвучій. Это начало видимо нравилось Бетховену, повторившему названный пріемъ въ балетѣ «Прометей». Диссонансомъ же начинается соната Es-dur ор. 31, № 3, и должна была начаться «Героическая симфонія» [53]. Въ Allegro C-dur'ная тема повторяется въ D-moll,—пріемъ, которому подражали Шубертъ въ симфоніи B-dur № 2 и Веберъ въ увертюрѣ къ оперѣ «Peter Schmoll» [54].

Концертъ C-moll, несмотря на многочисленныя красоты свои, донынѣ (болѣе ста лѣтъ) услаждающія слухъ любителей и знатоковъ, несмотря на величественно-мрачныя октавы первой темы, несмотря на прелесть побочной темы, принимавшей при повтореніи своемъ въ g-moll и f-moll характеръ безысходной, безутѣшной грусти и глубокаго вздоха, несмотря на много другихъ замѣчательныхъ эпизодовъ въ одной только первой части, мало нравился современникамъ [55].

[47] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 126—127.

[48] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 236.

[49] Ibid. I, p. 235.

[50] Al. W. Thayer. «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 99.

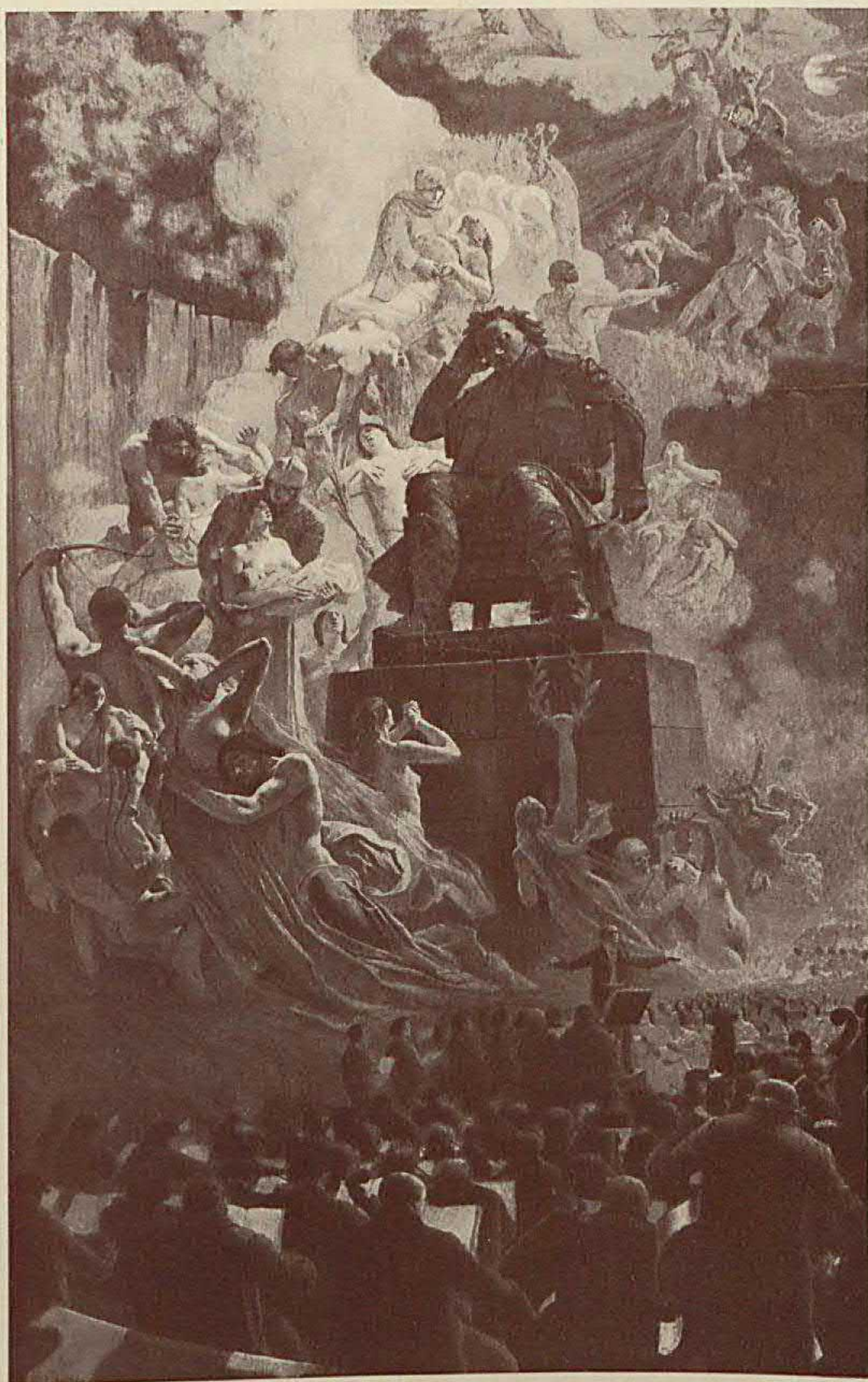
[51] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 231.

[52] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 125.

[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 4, 57—58.

[54] Ibid., p. 5.

[55] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 157—158.





Ж. П. Лоранъ.—„Музыка“.

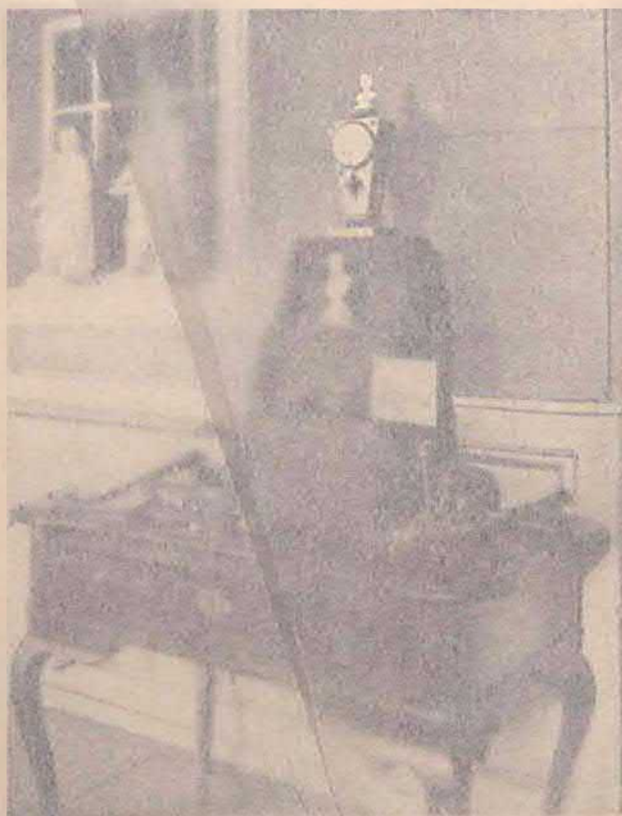
Балетъ «Творенія Прометея» былъ сочиненъ въ 1799 г. пѣвцомъ и танцоромъ Вигано, обратившимся къ Бетховену съ предложеніемъ написать музыку къ этому балету. Въ результатѣ получился двухъактный балетъ «Gli Uomini di Prometeo», весьма распространенный во множествѣ самыхъ разнообразныхъ аранжировокъ и впервые исполненный въ вѣнскомъ королевскомъ театрѣ 28 марта 1801 г. [56]. Инструментовка этого балета представляетъ тотъ интересъ, что только въ этомъ произведеніи Бетховенъ употребилъ арфу [57]. «Послѣ перваго представленія балета Іосифъ Гайднъ, при встрѣчѣ съ Бетховеномъ, похвалилъ его «Творенія», на что послѣдній отвѣтилъ, шутя намекая на послѣднее произведеніе Гайдна, «Сотвореніе міра»: «Однако, любезный папа, мнѣ далеко до творчества».—«Да, голубчикъ,—проговорилъ Гайднъ, недовольный такой остротой и сравненіемъ незначительной балетной музыки съ величественной ораторіей,—кажется, оно для васъ недоступно: вѣдь вы атеистъ» [58].

Къ 1801 г. относятся слѣдующія произведенія: серенада для скрипки, альта и флейты D-dur op. 25, сонаты для фортепіано: As-dur op. 26, Es-dur (op. 27 № 1 quasi una fantasia), cis-moll (op. 27 № 2 quasi una fantasia), D-dur op. 28, Христосъ на Масличной горѣ, ораторія для 3 солистовъ, хора и оркестра, текстъ Фр.-Кс. Губера (шесть номеровъ) [59]. Въ сонатѣ для фортепіано As-dur op. 26 похоронный маршъ написанъ подъ вліяніемъ похороннаго марша въ оперѣ Паэра «Ахиллесъ», приводившаго Бетховена въ восторгъ [60]. Соната quasi una fantasia op. 27 № 2, посвященная Джульеттѣ Гвиччіарди, столь изящная и глубокая по своей экспрессіи, не пользовалась благосклонностью автора, ставившаго гораздо выше свою Fis-dur'ную сонату [61]. Ораторія «Христосъ на Масличной горѣ» лишена религіознаго настроенія и представляетъ подражаніе итальянской оперной музыкѣ. Это одно изъ слабыхъ произведеній Бетховена [62]. Соната D-dur (op. 28) не удовлетворяла автора, сказавшаго по окончаніи этого сочиненія, что теперь онъ пойдетъ новымъ путемъ [63]. Впрочемъ, Andante упомянутой сонаты долго пользовалось любовью автора, часто игравшаго это произведеніе [64].

Къ 1802 г. относятся: квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели C-dur op. 29, три сонаты для фортепіано и скрипки op. 30 № 1 A-moll, № 2 C-moll и № 3 G-dur, три сонаты для фортепіано op. 31 № 1 G-dur, № 2 D-moll и № 3 Es-dur, шесть варіацій для фортепіано F-dur op. 34, варіаціи и фуга для фортепіано на тему изъ балета «Творенія Прометея» Es-dur op. 35, вторая симфонія D-dur op. 36, тріо для фортепіано,

[56] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110.
[57] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen». 4. Aufl. Berlin. 1884. I. S. 216.
[58] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110. Ср. A. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 126—127.
[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899, 904.
[60] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 143.
[61] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 172.
[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 158.
[63] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 186, 364.
[64] Ibid. Bd. II, S. 134.

кларнета (или скрипки) и віолончели (op. 38), передѣланное изъ септета (op. 20), романсъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра F-dur op. 50, рондо для фортепіано G-dur op. 51 [65]. По поводу финала D-moll'ной сонаты (op. 31, № 2) Черни сообщаетъ, что тема этого финала внушена автору конскимъ галопомъ [66]. Въ первой части этой симфоніи встрѣчаются речитативы [67].



Вторая симфонія сочинялась, когда Бетховенъ писалъ, полное отчаянія, завѣщаніе (см. стр. 46—49). Но въ симфоніи это отчаяніе не отразилось [68]. Интродукція (Adagio molto) начинается съ унисона, за которымъ слѣдуетъ 4-голосная фраза для гобоевъ и фаготовъ, повторяющаяся струнными инструментами съ мелодическими и гармоническими измѣненіями. Остальная часть состоитъ изъ имитацій и модуляцій, примыкающихъ къ педали съ двойнымъ контрапунктомъ. Въ этой интродукціи (23-ій тактъ) встрѣчается арпеджированный ре-минорный аккордъ, исполняемый въ унисонъ и представляющій почти тождественное сходство съ темой 9-ой симфоніи [69]. Главная партія отличается правильностью, опредѣленностью и ясностью Побочная, благодаря своей фанфарѣ, имѣетъ нѣсколько воинственный характеръ [70]. Разработка полна модуляцій, каноническихъ имитацій, двойного контрапункта и оркестровыхъ эффектовъ [71]. Вторая часть Larghetto отличается пѣвучестью. Оно нѣсколько разъ передѣлывалось для голосовъ и камерныхъ инструментовъ. Шубертъ подражалъ этому Larghetto въ C-dur'ной симфоніи и въ Grand Duo (op. 140) [72]. Третья часть—скерцо. Этотъ терминъ не новый. Онъ примѣнялся къ свѣтскимъ пѣснямъ въ XVI вѣкѣ и

[65] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899—901.

[66] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 189, 362.

[67] Речитативы встрѣчаются и въ фортепіанныхъ произведеніяхъ І.-С. Баха, напримѣръ: въ его D-dur'ной фантазіи (Spitta, «J.-S. Bach». Leipzig. 1873. Bd. I, S. 434) и въ «Хроматической фантазіи» (Ibid. Leipzig. 1880. Bd. II, S. 661—662).

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

[69] Ibid., p. 24—25.

[70] Ibid., p. 26.

[71] Ibid., p. 28.

[72] Ibid., p. 28—32.

Балетъ «Творенія Прометея» былъ сочиненъ въ 1799 г. пѣвцомъ и танцоромъ Вигано, обратившимся къ Бетховену съ предложеніемъ написать музыку къ этому балету. Въ результатѣ получился двухъактный балетъ «Gli Uomini di Prometeo», весьма распространенный во множествѣ самыхъ разнообразныхъ аранжировокъ и впервые исполненный въ вѣнскомъ королевскомъ театрѣ 28 марта 1801 г. [56]. Инструментовка этого балета представляетъ тотъ интересъ, что только въ этомъ произведеніи Бетховенъ употребилъ арфу [57]. «Послѣ перваго представленія балета Іосифъ Гайднъ, при встрѣчѣ съ Бетховеномъ, похвалилъ его «Творенія», на что послѣдній отвѣтилъ, шутя намекая на послѣднее произведеніе Гайдна, «Сотвореніе міра»: «Однако, любезный папа, мнѣ далеко до творчества».—«Да, голубчикъ,—проговорилъ Гайднъ, недовольный такой остротой и сравненіемъ незначительной балетной музыки съ величественнойораторіей,—кажется, оно для васъ недоступно: вѣдь вы атеистъ» [58].

Къ 1801 г. относятся слѣдующія произведенія: серенада для скрипки альта и флейты D-dur op. 25, сонаты для фортепіано: As-dur op. 26, Es-dur (op. 27 № 1 quasi una fantasia), cis-moll (op. 27 № 2 quasi una fantasia), D-dur op. 28, Христосъ на Масличной горѣ, ораторія для 3 солистовъ, хора и оркестра, текстъ Фр.-Кс. Губера (шесть номеровъ) [59]. Въ сонатѣ для фортепіано As-dur op. 26 похоронный маршъ написанъ подъ вліяніемъ похороннаго марша въ оперѣ Паэра «Ахиллесъ», приводившаго Бетховена въ восторгъ [60]. Соната quasi una fantasia op. 27 № 2, посвященная Джульеттѣ Гвичіарди, столь изящная и глубокая по своей экспрессіи, не пользовалась благосклонностью автора, ставившаго гораздо выше свою Fis-dur'ную сонату [61]. Ораторія «Христосъ на Масличной горѣ» лишена религіознаго настроенія и представляетъ подражаніе итальянской оперной музыкѣ. Это одно изъ слабыхъ произведеній Бетховена [62]. Соната D-dur (op. 28) не удовлетворяла автора, сказавшаго по окончаніи этого сочиненія, что теперь онъ пойдетъ новымъ путемъ [63]. Впрочемъ, Andante упомянутой сонаты долго пользовалось любовью автора, часто игравшаго это произведеніе [64].

Къ 1802 г. относятся: квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели C-dur op. 29, три сонаты для фортепіано и скрипки op. 30 № 1 A-moll, № 2 C-moll и № 3 G-dur, три сонаты для фортепіано op. 31 № 1 G-dur, № 2 D-moll и № 3 Es-dur, шесть варіацій для фортепіано F-dur op. 34, варіаціи и фуга для фортепіано на тему изъ балета «Творенія Прометея» Es-dur op. 35, вторая симфонія D-dur op. 36, тріо для фортепіано,

---

[56] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110.

[57] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen». 4. Aufl. Berlin. 1884. I. S. 216.

[58] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110. Ср. A. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 126—127.

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899, 904.

[60] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 143.

[61] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 172.

[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 158.

[63] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 186, 364.

[64] Ibid. Bd. II, S. 134.

кларнета (или скрипки) и віолончели (op. 38), передѣланное изъ септета (op. 20), романсъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра F-dur op. 50, рондо для фортепіано G-dur op. 51 [65]. По поводу финала D-moll'ной сонаты (op. 31, № 2) Черни сообщаетъ, что тема этого финала внушена автору конскимъ галопомъ [66]. Въ первой части этой симфоніи встрѣчаются речитативы [67].



*Вещи, принадлежавшія Бетховену.*
*Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

Вторая симфонія сочинялась, когда Бетховенъ писалъ, полное отчаянія, завѣщаніе (см. стр. 46—49). Но въ симфоніи это отчаяніе не отразилось [68]. Интродукція (Adagio molto) начинается съ унисона, за которымъ слѣдуетъ 4-голосная фраза для гобоевъ и фаготовъ, повторяющаяся струнными инструментами съ мелодическими и гармоническими измѣненіями. Остальная часть состоитъ изъ имитацій и модуляцій, примыкающихъ къ педали съ двойнымъ контрапунктомъ. Въ этой интродукціи (23-ій тактъ) встрѣчается арпеджированный ре-минорный аккордъ, исполняемый въ унисонъ и представляющій почти тождественное сходство съ темой 9-ой симфоніи [69]. Главная партія отличается правильностью, опредѣленностью и ясностью Побочная, благодаря своей фанфарѣ, имѣетъ нѣсколько воинственный характеръ [70]. Разработка полна модуляцій, каноническихъ имитацій, двойного контрапункта и оркестровыхъ эффектовъ [71]. Вторая часть Larghetto отличается пѣвучестью. Оно нѣсколько разъ передѣлывалось для голосовъ и камерныхъ инструментовъ. Шубертъ подражалъ этому Larghetto въ C-dur'ной симфоніи и въ Grand Duo (op. 140) [72]. Третья часть—скерцо. Этотъ терминъ не новый. Онъ примѣнялся къ свѣтскимъ пѣснямъ въ XVI вѣкѣ и

---

65 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899—901.

66 Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 189, 362.

67 Речитативы встрѣчаются и въ фортепіанныхъ произведеніяхъ I.-C. Баха, напримѣръ: въ его D-dur'ной фантазіи (Spitta, «J.-S. Bach». Leipzig. 1873. Bd. I. S. 434) и въ «Хроматической фантазіи» (Ibid. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 661—662).

68 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

69 Ibid., p. 24—25.

70 Ibid., p. 26.

71 Ibid., p. 28.

72 Ibid., p. 28—32.

инструментальнымъ пьесамъ въ XVII в. Бетховенъ пишетъ скерцо вмѣсто гайдновскаго и моцартовскаго менуэта [73]. Это скерцо, какъ и слѣдующее за нимъ тріо, полно контрастовъ. Forte смѣняется piano, за fortissimo слѣдуетъ полное pianissimo. То слышится весь оркестръ, то одна скрипка, то двѣ валторны, то опять весь оркестръ. И всѣ переливы умѣщаются въ весьма небольшомъ количествѣ тактовъ. Точно также быстро смѣняются тональности. Въ скерцо композиторъ, начиная въ D-dur, переходитъ въ B-dur, затѣмъ въ A-dur, потомъ возвращается опять въ D-dur и модулируетъ въ F-dur, а въ тріо, написанномъ въ D-dur, внезапно слышится Fis-dur. Ничего подобнаго не было въ музыкѣ XVIII вѣка. Композиторы того времени находились въ полной зависимости отъ господъ, которымъ служили, и строго соблюдали положенныя правила этикета. Такое же подчиненіе разъ установленнымъ правиламъ замѣчается и въ ихъ музыкѣ. Наоборотъ, Бетховенъ, войдя въ высшій кругъ вѣнской аристократіи, сразу завоевалъ независимость и самостоятельность и гордо сбросилъ съ себя свѣтскія правила, стѣснявшія его свободу [74]. Бетховенъ даже становился грубъ до дерзости, если встрѣчалъ къ себѣ и своему искусству недостаточное вниманіе и почтеніе. Такъ, напримѣръ, Бетховенъ, играя на фортепіано въ одной великосвѣтской гостиной, замѣтилъ, что одинъ изъ гостей, графъ Пальфи, продолжалъ оживленную бесѣду съ дамами, несмотря на то, что артистъ бросалъ на него негодующіе взоры. Наконецъ, Бетховенъ вскочилъ со стула, бросилъ крышку на клавиши и воскликнулъ: «Для такихъ свиней я не стану играть» [75]. Вотъ этотъ независимый, неукротимый духъ композитора сказывается и въ его твореніяхъ, отступающихъ отъ установленныхъ и освѣщенныхъ временемъ принциповъ. Скерцо второй симфоніи является весьма яркимъ отраженіемъ индивидуальности автора [76]. Финалъ отличается оригинальностью и странностью, поражавшею современниковъ, незнакомыхъ съ позднѣйшими твореніями Бетховена. Эта часть, полная капризнаго юмора, оканчивается кодою, уносящей слушателя далеко за предѣлы дѣйствительности, въ идеальный міръ высшей музыкальной красоты [77].

Къ 1803 г. относятся слѣдующія произведенія: романсъ для скрипки съ оркестромъ G-dur (op. 40); три марша для фортепіано въ 4 руки (op. 45), № 1 C-dur, № 2 Es-dur, № 3 D-dur; соната для фортепіано и скрипки A-dur (op. 47), посвященная Р. Крейцеру; 6 пѣсенъ на слова Геллерта для одного голоса съ фортепіано, op. 48 [78]. Марши въ 4 руки op. 45 были заказаны Бетховену русскимъ графомъ Броуномъ. Этотъ заказъ былъ сдѣланъ

---

[73] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 1188. Въ первый разъ Бетховенъ пользуется терминомъ скерцо въ третьей части Es-dur'наго тріо Op. 1, № 1. Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 50.

[74] Ibid., p. 34—35.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London 1896, p. 34—35.

[77] Ibid., p. 36—39.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 900—901.



*Рояль и струнные инструменты Бетховена: віолончель А. Гварнери (1675 г.); скрипка Амати (1690 г.); скрипка Іосифа Гварнери (1718 г.) и віола В. Ругеро (1690 г.). Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

15

по недоразумѣнію. Фердинандъ Рисъ, проживавшій въ Баденѣ у гр. Броуна, часто знакомилъ семью и гостей послѣдняго съ новѣйшими произведеніями Бетховена. Однажды Рисъ сыгралъ маршъ собственнаго сочиненія, принятый слушателями за композицію Бетховена. Маршъ очень понравился. Черезъ нѣсколько дней Бетховенъ былъ у гр. Броуна, гдѣ былъ встрѣченъ комплиментами по поводу всѣмъ понравившагося марша. Бетховенъ былъ въ недоумѣніи, разъясненіе котораго очень разсмѣшило великаго композитора. Ему былъ сдѣланъ заказъ: написать три марша. Они были сочинены между дѣломъ и вскорѣ окончены [79]. Соната для фортепіано и скрипки A-dur ор. 47 была написана для скрипача Бриджтоуера, бывшаго въ 1803 г. въ Вѣнѣ. Игра этого виртуоза до того понравилась Бетховену, что онъ написалъ свою сонату за нѣсколько дней до концерта, въ которомъ она должна была исполняться. Финалъ этой сонаты предназначался сначала для сонаты ор. 30, № 1 [80]. Первая часть представляетъ «такой неукротимый потокъ страсти, что и у Бетховена не найдется другой подобной страницы» [81]. Объ этой части въ «Крейцеровой сонатѣ» Л. Толстого сказано: «страшная вещь эта соната. И именно эта часть» [82]. Первое изданіе сонаты было озаглавлено такъ: «Sonata per il pianoforte ed un violino obligato, quasi

[79] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.
[80] Тамъ же, стр. 154, 159.
[81] Тамъ же, стр. 160.
[82] Л. Н. Толстой «Крейцерова соната». Изд. «Посредникъ». Москва 1911, стр. 63—65.

инструментальнымъ пьесамъ въ XVII в. Бетховенъ пишетъ скерцо вмѣсто гайдновскаго и моцартовскаго менуэта [73]. Это скерцо, какъ и слѣдующее за нимъ тріо, полно контрастовъ. Forte смѣняется piano, за fortissimo слѣдуетъ полное pianissimo. То слышится весь оркестръ, то одна скрипка, то двѣ валторны, то опять весь оркестръ. И всѣ переливы умѣщаются въ весьма небольшомъ количествѣ тактовъ. Точно также быстро смѣняются тональности. Въ скерцо композиторъ, начиная въ D-dur, переходитъ въ B-dur, затѣмъ въ A-dur, потомъ возвращается опять въ D-dur и модулируетъ въ F-dur, а въ тріо, написанномъ въ D-dur, внезапно слышится Fis-dur. Ничего подобнаго не было въ музыкѣ XVIII вѣка. Композиторы того времени находились въ полной зависимости отъ господъ, которымъ служили, и строго соблюдали положенныя правила этикета. Такое же подчиненіе разъ установленнымъ правиламъ замѣчается и въ ихъ музыкѣ. Наоборотъ, Бетховенъ, войдя въ высшій кругъ вѣнской аристократіи, сразу завоевалъ независимость и самостоятельность и гордо сбросилъ съ себя свѣтскія правила, стѣснявшія его свободу [74]. Бетховенъ даже становился грубъ до дерзости, если встрѣчалъ къ себѣ и своему искусству недостаточное вниманіе и почтеніе. Такъ, напримѣръ, Бетховенъ, играя на фортепіано въ одной великосвѣтской гостиной, замѣтилъ, что одинъ изъ гостей, графъ Пальфи, продолжалъ оживленную бесѣду съ дамами, несмотря на то, что артистъ бросалъ на него негодующіе взоры. Наконецъ, Бетховенъ вскочилъ со стула, бросилъ крышку на клавиши и воскликнулъ: «Для такихъ свиней я не стану играть» [75]. Вотъ этотъ независимый, неукротимый духъ композитора сказывается и въ его твореніяхъ, отступающихъ отъ установленныхъ и освѣщенныхъ временемъ принциповъ. Скерцо второй симфоніи является весьма яркимъ отраженіемъ индивидуальности автора [76]. Финалъ отличается оригинальностью и странностью, поражавшею современниковъ, незнакомыхъ съ позднѣйшими твореніями Бетховена. Эта часть, полная капризнаго юмора, оканчивается кодою, уносящей слушателя далеко за предѣлы дѣйствительности, въ идеальный міръ высшей музыкальной красоты [77].

Къ 1803 г. относятся слѣдующія произведенія: романсъ для скрипки съ оркестромъ G-dur (ор. 40); три марша для фортепіано въ 4 руки (ор. 45), № 1 C-dur, № 2 Es-dur, № 3 D-dur; соната для фортепіано и скрипки A-dur (ор. 47), посвященная Р. Крейцеру; 6 пѣсенъ на слова Геллерта для одного голоса съ фортепіано, ор. 48 [78]. Марши въ 4 руки ор. 45 были заказаны Бетховену русскимъ графомъ Броуномъ. Этотъ заказъ былъ сдѣланъ

---

[73] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 1188. Въ первый разъ Бетховенъ пользуется терминомъ скерцо въ третьей части Es-dur'наго тріо Ор. 1, № 1. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 50.

[74] Ibid., p. 34—35.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London 1896, p. 34—35.

[77] Ibid., p. 36—39.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 900—901.



*Рояль и струнные инструменты Бетховена: віолончель А. Гварнери (1675 г.); скрипка Амати (1690 г.); скрипка Іосифа Гварнери (1718 г.) и віола В. Ругеро (1690 г.). Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

по недоразумѣнію. Фердинандъ Рисъ, проживавшій въ Баденѣ у гр. Броуна, часто знакомилъ семью и гостей послѣдняго съ новѣйшими произведеніями Бетховена. Однажды Рисъ сыгралъ маршъ собственнаго сочиненія, принятый слушателями за композицію Бетховена. Маршъ очень понравился. Черезъ нѣсколько дней Бетховенъ былъ у гр. Броуна, гдѣ былъ встрѣченъ комплиментами по поводу всѣмъ понравившагося марша. Бетховенъ былъ въ недоумѣніи, разъясненіе котораго очень разсмѣшило великаго композитора. Ему былъ сдѣланъ заказъ: написать три марша. Они были сочинены между дѣломъ и вскорѣ окончены [79]. Соната для фортепіано и скрипки A-dur op. 47 была написана для скрипача Бриджтоуера, бывшаго въ 1803 г. въ Вѣнѣ. Игра этого виртуоза до того понравилась Бетховену, что онъ написалъ свою сонату за нѣсколько дней до концерта, въ которомъ она должна была исполняться. Финалъ этой сонаты предназначался сначала для сонаты op. 30, № 1 [80]. Первая часть представляетъ «такой неукротимый потокъ страсти, что и у Бетховена не найдется другой подобной страницы» [81]. Объ этой части въ «Крейцеровой сонатѣ» Л. Толстого сказано: «страшная вещь эта соната. И именно эта часть» [82]. Первое изданіе сонаты было озаглавлено такъ: «Sonata per il pianoforte ed un violino obligato, quasi

[79] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.
[80] Тамъ же, стр. 154, 159.
[81] Тамъ же, стр. 160.
[82] Л. Н. Толстой «Крейцерова соната». Изд. «Посредникъ». Москва 1911, стр. 63—65.

come d'un concerto». Эта соната представляетъ концертъ для двухъ инструментовъ, «и въ этомъ стилѣ нѣтъ въ музыкальной литературѣ произведенія ему равнаго» [83]. Соната была посвящена сначала (въ рукописи) Бриджтоуеру, съ которымъ впослѣдствіи Бетховенъ поссорился, и посвятилъ скрипачу Крейцеру, почему она и называется «Крейцеровой сонатой» [84]. Крейцеръ очень понравился Бетховену, который писалъ издателю Н. Зимроку въ Боннъ изъ Вѣны 4 октября 1804 г.: «Этотъ Крейцеръ славный, добрый, малый; онъ доставилъ мнѣ много удовольствія во время своего пребыванія здѣсь; его скромность и искренность мнѣ милѣе всѣхъ exterieur или interieur большинства виртуозовъ» [85]. Хотя Крейцеръ былъ знаменитый скрипачъ, но едва ли былъ достоинъ этого посвященія, потому что не понималъ музыки Бетховена и при исполненіи его второй симфоніи убѣжалъ изъ залы, затыкая себѣ уши. Посвященную ему сонату самъ онъ никогда не игралъ [86].

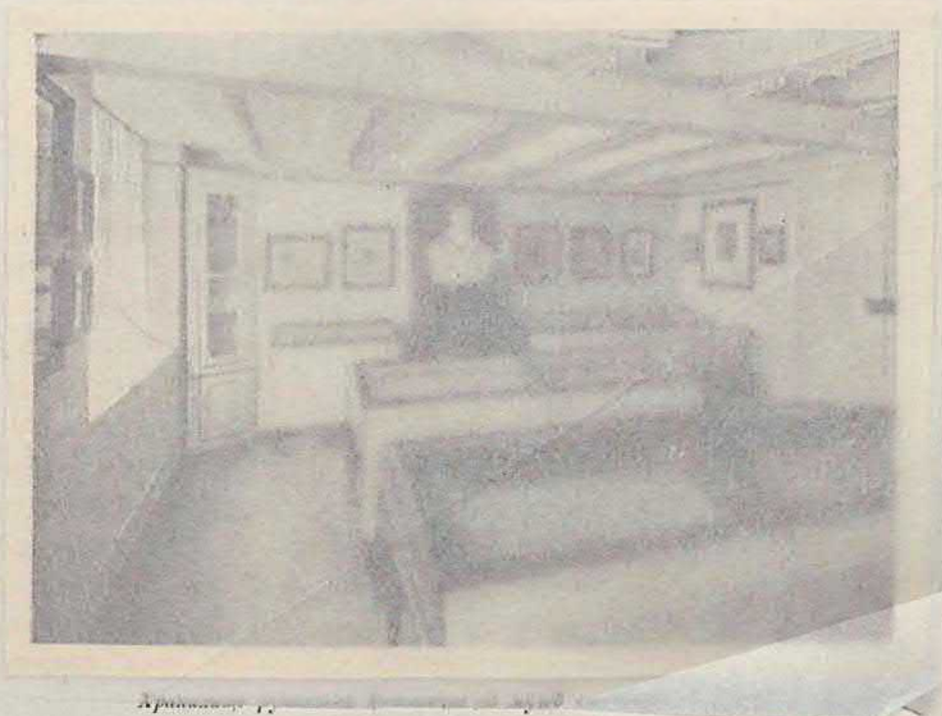
«Вслѣдъ за второй симфоніей и «Крейцеровой сонатой» создана знаменитая Eroica, рожденная въ лучахъ славы великаго корсиканца, сверстника Бетховена» [87]. Свою симпатію къ Наполеону Бетховенъ выражалъ еще въ 1798 г., посѣщая генерала Бернадотта [88]. Можетъ-быть, Бернадоттъ и внушилъ Бетховену мысль написать симфонію, прославляющую Наполеона. Тогда Наполеонъ былъ извѣстенъ, какъ защитникъ свободы, спаситель Франціи и возстановитель порядка и благосостоянія и считался воплощеніемъ революціи и ея чаяній. Бетховенъ всегда симпатизировалъ республикѣ и очень интересовался французской революціей. Ея пылъ и внушенное ею стремленіе къ независимости отразились уже и въ первыхъ двухъ симфоніяхъ Бетховена [89]. Но эти двѣ симфоніи еще принадлежали по духу старой школѣ Гайдна и Моцарта, хотя и въ той и другой замѣтны черты бетховенской самобытной индивидуальности. Въ «Героической симфоніи» Бетховенъ прокладываетъ новый путь и освобождается отъ вліянія предшественниковъ. Оригинальность заключается въ органическомъ сліяніи главной партіи и побочной, въ эпизодахъ разработки и въ кодѣ, оканчивающей первую часть. Новизна второй части—въ ея обозначеніи маршемъ. По мнѣнію Grove, Бетховенъ въ своихъ симфоніяхъ впервые обозначилъ третью часть терминомъ скерцо именно въ «Героической» [90]. Наконецъ, финалъ проникнутъ такой отвагой, которая по своему характеру рѣзко отличаетъ эту часть отъ финаловъ предыдущихъ симфоній какъ Бетховена, такъ и его предшественниковъ [91].

Интересъ третьей симфоніи заключается и въ ея названіи. Ранѣе ея Бетховенъ только разъ далъ названіе своей инструментальной пьесѣ, именно «Патетической сонатѣ» [92]. Сначала Бетховенъ написалъ вверху заглавнаго

---

[83] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 160.
[84] Тамъ же, стр. 159—160.
[85] Тамъ же, стр. 161.
[86] Тамъ же, стр. 160.
[87] Тамъ же, стр. 161.
[88] Тамъ же, стр. 162.
[89] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 51—52.
[90] Ibid., p. 50.
[91] Ibid., p. 50.
[92] Ibid., p. 51.

листа «Buonaparte», а внизу «Luigi van Beethoven»[93]. Какъ Бетховенъ хотѣлъ заполнить пространство между этими словами—неизвѣстно. Но, когда Бетховенъ узналъ, что Наполеонъ принялъ титулъ императора, онъ воспылалъ гнѣвомъ и уничтожилъ заглавный листъ своей симфоніи[94]. Впослѣдствіи Бетховенъ написалъ такое заглавіе своей третьей симфоніи: «Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo»[95]. Съ теченіемъ времени гнѣвъ Бетховена на Наполеона смягчился. Въ 1807 г. Бетховенъ хотѣлъ ѣхать



съ барономъ Тремономъ, состоявшимъ въ Вѣнѣ при французскомъ посольствѣ, въ Парижъ и выражалъ желаніе представиться императору[96]. Когда же дошла до Бетховена вѣсть о смерти Наполеона (5 мая 1821 г.), то композиторъ сказалъ: «Я уже написалъ музыку для этой катастрофы»[97]. Можетъ-быть, эти слова относятся къ похоронному маршу этой симфоніи, а можетъ-быть, и ко всей симфоніи. «Въ этомъ свѣтѣ—пишетъ Grove—какъ трогательно слово sovvenire въ заглавіи. Великій человѣкъ, хотя императоръ, уже умеръ, и пережило лишь воспоминаніе о его величіи»[98].

На партіи 1-ой скрипки было написано слѣдующее примѣчаніе: «Такъ какъ симфонія эта необычайно длинная, то ее слѣдуетъ ставить скорѣе въ началѣ, чѣмъ въ концѣ программы, пожалуй, послѣ увертюры, или романса,

[93] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 53.
[94] Ibid., p. 53—54.
[95] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 240.
[96] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 162.
[97] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 54.
[98] Ibid., p., 54.

come d'un concerto». Эта соната представляетъ концертъ для двухъ инструментовъ, «и въ этомъ стилѣ нѣтъ въ музыкальной литературѣ произведенія ему равнаго» [83]. Соната была посвящена сначала (въ рукописи) Бриджтоуеру, съ которымъ впослѣдствіи Бетховенъ поссорился, и посвятилъ скрипачу Крейцеру, почему она и называется «Крейцеровой сонатой» [84]. Крейцеръ очень понравился Бетховену, который писалъ издателю Н. Зимроку въ Боннъ изъ Вѣны 4 октября 1804 г.: «Этотъ Крейцеръ славный, добрый малый; онъ доставилъ мнѣ много удовольствія во время своего пребыванія здѣсь; его скромность и искренность мнѣ милѣе всѣхъ exterieur или interieur большинства виртуозовъ» [85]. Хотя Крейцеръ былъ знаменитый скрипачъ, но едва ли былъ достоинъ этого посвященія, потому что не понималъ музыки Бетховена и при исполненіи его второй симфоніи убѣжалъ изъ залы, затыкая себѣ уши. Посвященную ему сонату самъ онъ никогда не игралъ [86].

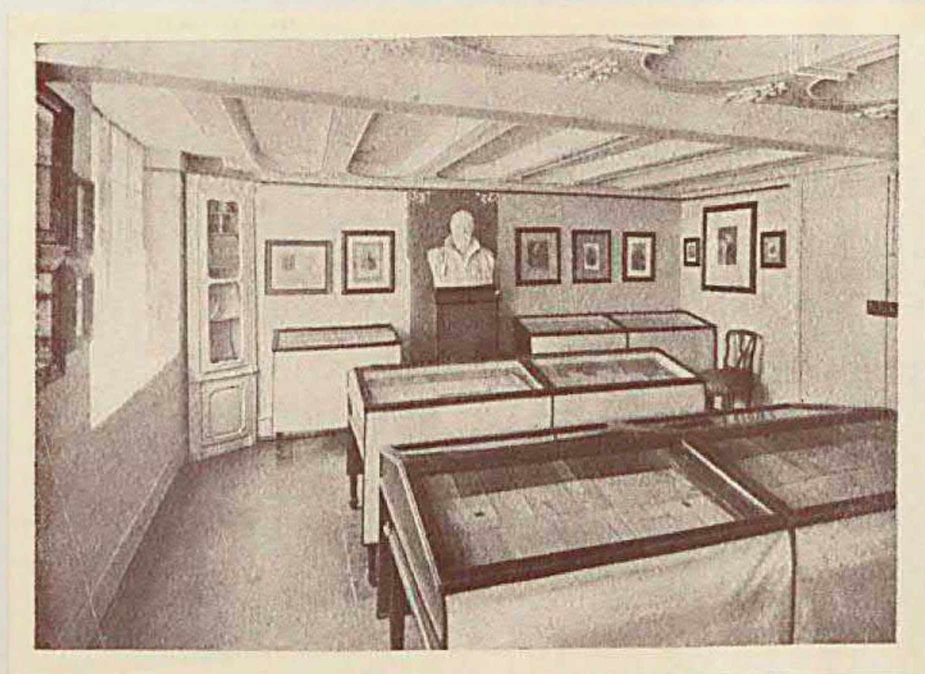
«Вслѣдъ за второй симфоніей и «Крейцеровой сонатой» создана знаменитая Eroica, рожденная въ лучахъ славы великаго корсиканца, сверстника Бетховена» [87]. Свою симпатію къ Наполеону Бетховенъ выражалъ еще въ 1798 г., посѣщая генерала Бернадотта [88]. Можетъ-быть, Бернадоттъ и внушилъ Бетховену мысль написать симфонію, прославляющую Наполеона. Тогда Наполеонъ былъ извѣстенъ, какъ защитникъ свободы, спаситель Франціи и возстановитель порядка и благосостоянія и считался воплощеніемъ революціи и ея чаяній. Бетховенъ всегда симпатизировалъ республикѣ и очень интересовался французской революціей. Ея пылъ и внушенное ею стремленіе къ независимости отразились уже и въ первыхъ двухъ симфоніяхъ Бетховена [89]. Но эти двѣ симфоніи еще принадлежали по духу старой школѣ Гайдна и Моцарта, хотя и въ той и другой замѣтны черты бетховенской самобытной индивидуальности. Въ «Героической симфоніи» Бетховенъ прокладываетъ новый путь и освобождается отъ вліянія предшественниковъ. Оригинальность заключается въ органическомъ сліяніи главной партіи и побочной, въ эпизодахъ разработки и въ кодѣ, оканчивающей первую часть. Новизна второй части—въ ея обозначеніи маршемъ. По мнѣнію Grove, Бетховенъ въ своихъ симфоніяхъ впервые обозначилъ третью часть терминомъ скерцо именно въ «Героической» [90]. Наконецъ, финалъ проникнутъ такой отвагой, которая по своему характеру рѣзко отличаетъ эту часть отъ финаловъ предыдущихъ симфоній какъ Бетховена, такъ и его предшественниковъ [91].

Интересъ третьей симфоніи заключается и въ ея названіи. Ранѣе ея Бетховенъ только разъ далъ названіе своей инструментальной пьесѣ, именно «Патетической сонатѣ» [92]. Сначала Бетховенъ написалъ вверху заглавнаго

---

[83] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 160.
[84] Тамъ же, стр. 159—160.
[85] Тамъ же, стр. 161.
[86] Тамъ же, стр. 160.
[87] Тамъ же, стр. 161.
[88] Тамъ же, стр. 162.
[89] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 51—52.
[90] Ibid., p. 50.
[91] Ibid., p. 50.
[92] Ibid., p. 51.

листа «Buonaparte», а внизу «Luigi van Beethoven»[93]. Какъ Бетховенъ хотѣлъ заполнить пространство между этими словами—неизвѣстно. Но, когда Бетховенъ узналъ, что Наполеонъ принялъ титулъ императора, онъ воспылалъ гнѣвомъ и уничтожилъ заглавный листъ своей симфоніи[94]. Впослѣдствіи Бетховенъ написалъ такое заглавіе своей третьей симфоніи: «Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo»[95]. Съ теченіемъ времени гнѣвъ Бетховена на Наполеона смягчился. Въ 1807 г. Бетховенъ хотѣлъ ѣхать



*Хранилище рукописей Бетховена въ музеѣ его имени въ Боннѣ.*

съ барономъ Тремономъ, состоявшимъ въ Вѣнѣ при французскомъ посольствѣ, въ Парижъ и выражалъ желаніе представиться императору[96]. Когда же дошла до Бетховена вѣсть о смерти Наполеона (5 мая 1821 г.), то композиторъ сказалъ: «Я уже написалъ музыку для этой катастрофы»[97]. Можетъ-быть, эти слова относятся къ похоронному маршу этой симфоніи, а можетъ-быть, и ко всей симфоніи. «Въ этомъ свѣтѣ—пишетъ Grove—какъ трогательно слово sovvenire въ заглавіи. Великій человѣкъ, хотя императоръ, уже умеръ, и пережило лишь воспоминаніе о его величіи»[98].

На партіи 1-ой скрипки было написано слѣдующее примѣчаніе: «Такъ какъ симфонія эта необычайно длинная, то ее слѣдуетъ ставить скорѣе въ началѣ, чѣмъ въ концѣ программы, пожалуй, послѣ увертюры, или романса,

[93] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 53.

[94] Ibid., p. 53—54.

[95] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 240.

[96] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909. стр. 162.

[97] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 54.

[98] Ibid., p., 54.

или концерта. Если исполнить ее слишкомъ поздно, то можно опасаться, что она не произведетъ на слушателя, уже утомленнаго предшествующими номерами, того впечатлѣнія, котораго авторъ желаетъ достичь»[99].

Въ этой симфоніи три валторны. Третья употреблена едва ли не впервые въ симфоніи. Въ примѣчаніи сказано, что партія третьей валторны написана такъ, что ее одинаково можетъ исполнять или первая, или вторая валторна[100].

Тема «Героической симфоніи» представляетъ поразительное сходство съ темой увертюры къ опереттѣ Моцарта «Bastien et Bastienne»[101]. Эту оперетту Бетховенъ могъ слышать въ Боннѣ[102]. Подобныя заимствованія встрѣчаются постоянно. Гендель пользовался темами Кариссими и Страделла, Моцартъ заимствовалъ у Генделя, Мендельсонъ бралъ старыя церковныя мелодіи, а также темы у Баха и Бетховена; Шуманъ и Вагнеръ—у Мендельсона, Бетховенъ—у Гайдна и Моцарта; Шубертъ и Брамсъ также черпали у прежнихъ композиторовъ[103]. Но эти заимствованія нисколько не мѣшаютъ оригинальности, заключающейся въ самобытности и индивидуальности геніальнаго художника, вылившейся безсознательно въ его творчествѣ. «Искусство есть искреннее выраженіе всего того, что интересуетъ, волнуетъ, привлекаетъ къ себѣ или отталкиваетъ отъ себя художника. Поэтому каждое художественное произведеніе болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ самобытную личность автора. Оно, такъ сказать, есть духовный портретъ послѣдняго»[104]. И «Героическая симфонія» не только музыкальный портретъ Наполеона, но и самого автора, какъ и всѣ его произведенія[105].

Если для первой части своей «Героической симфоніи» Бетховенъ взялъ моцартовскую тему, то для послѣдней части этой симфоніи авторъ воспользовался темой своего балета «Творенія Прометея». Финалъ «Героической симфоніи» есть рядъ варіацій на эту тему, которая, вѣроятно, очень нравилась Бетховену, употребившему ее также въ варіаціяхъ для фортепіано ор. 35 и въ одномъ контрдансѣ[106].

Хотя въ тематическомъ отношеніи «Героическая симфонія» отнюдь не отличается новизною, и оригинальность ея заключается въ индивидуальности автора, столь рельефно запечатлѣвшейся на его твореніи, тѣмъ не менѣе, въ этой симфоніи есть новыя, до тѣхъ поръ неслыханныя звуковыя комбинаціи. Въ концѣ разработки скрипки играютъ ля-бемоль и си-бемоль, т.-е. часть до-

---

[99] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 163.

[100] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 57, 95.

[101] Ibid., p. 59—60. Бетховенъ воспользовался также для своей «Героической симфоніи» мелодіей изъ баллады своего учителя Neefe: «Lord Heinrich und Kätchen»—мелодіей на слова: «Du blöder Kind». (Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I, S. 231—233).

[102] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 93.

[103] Ibid., p. 60. На заимствованія геніальныхъ художниковъ я обращалъ вниманіе въ своей «Эстетикѣ въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Т. I, стр. 121—128.

[104] Л. Саккетти, «Эстетика въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Томъ I, стр. 131.

[105] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 55—56, 187. Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 177—187.

[106] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 81.

минантъ-септаккорда, а валторны исполняютъ тему, построенную на ми-бемоль мажорномъ трезвучіи. Этотъ эффектъ казался до такой степени страннымъ, что на репетиціи онъ былъ объясненъ Рисомъ ошибкой валторниста, будто бы вступившаго слишкомъ рано; Рисъ едва избѣгнулъ пощечины отъ своего разгнѣваннаго учителя, написавшаго это мѣсто вполнѣ сознательно. Фетисъ и итальянскіе дирижеры исправляли это мѣсто, читая ноты валторны въ теноровомъ ключѣ. Въ такомъ случаѣ валторна играла бы тоны си-бемоль мажорнаго трезвучія, которые вмѣстѣ съ тонами, исполняемыми скрипками, давали бы правильный доминантъ-септаккордъ: си-бемоль — ре — фа — ля-бемоль. Въ англійскомъ полномъ собраніи симфоній Моцарта и Бетховена 1820 года второй скрипкѣ вмѣсто ля-бемоль дано соль [107]. Подобныя исправленія, искажавшія произведенія Бетховена, являлись слѣдствіемъ непониманія того, что звуковая комбинація, казавшаяся столь странною и даже ошибочною, можетъ быть объяснена ундецимъ-аккордомъ, построеннымъ изъ пяти терцій [108] и состоящимъ изъ звуковъ тоническаго трезвучія и доминантъ септаккорда: ми-бемоль—соль—си-бемоль—ре—фа—ля-бемоль [109].



Но оригинальность «Героической симфоніи» заключается не столько въ новыхъ звуковыхъ комбинаціяхъ, сколько въ томъ, что она начинаетъ собою новое направленіе въ музыкѣ, которое ставитъ психологическія проблемы и уже не настраиваетъ насъ произвольно, наивно радуясь своей

[107] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 66.

[108] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Перев. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 1309.

[109] Л. Саккетти, «Краткое руководство къ теоріи музыки». 3-е изд. СПБ. 1909, стр. 64.

или концерта. Если исполнить ее слишкомъ поздно, то можно опасаться, что она не произведетъ на слушателя, уже утомленнаго предшествующими номерами, того впечатлѣнія, котораго авторъ желаетъ достичь» [99].

Въ этой симфоніи три валторны. Третья употреблена едва ли не впервые въ симфоніи. Въ примѣчаніи сказано, что партія третьей валторны написана такъ, что ее одинаково можетъ исполнять или первая, или вторая валторна [100].

Тема «Героической симфоніи» представляетъ поразительное сходство съ темой увертюры къ опереттѣ Моцарта «Bastien et Bastienne» [101]. Эту оперетту Бетховенъ могъ слышать въ Боннѣ [102]. Подобныя заимствованія встрѣчаются постоянно. Гендель пользовался темами Кариссими и Страделла, Моцартъ заимствовалъ у Генделя. Мендельсонъ бралъ старыя церковныя мелодіи, а также темы у Баха и Бетховена; Шуманъ и Вагнеръ—у Мендельсона, Бетховенъ—у Гайдна и Моцарта; Шубертъ и Брамсъ также черпали у прежнихъ композиторовъ [103]. Но эти заимствованія нисколько не мѣняютъ оригинальности, заключающейся въ самобытности и индивидуальности геніальнаго художника, вылившейся безсознательно въ его творчествѣ. «Искусство есть искреннее выраженіе всего того, что интересуетъ, волнуетъ, привлекаетъ къ себѣ или отталкиваетъ отъ себя художника. Поэтому каждое художественное произведеніе болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ самобытную личность автора. Оно, такъ сказать, есть духовный портретъ послѣдняго» [104]. И «Героическая симфонія» не только музыкальный портретъ Наполеона, но и самого автора, какъ и всѣ его произведенія [105].

Если для первой части своей «Героической симфоніи» Бетховенъ взялъ моцартовскую тему, то для послѣдней части этой симфоніи авторъ воспользовался темой своего балета «Творенія Прометея». Финалъ «Героической симфоніи» есть рядъ варіацій на эту тему, которая, вѣроятно, очень нравилась Бетховену, употребившему ее также въ варіаціяхъ для фортепіано ор. 35 и въ одномъ контрдансѣ [106].

Хотя въ тематическомъ отношеніи «Героическая симфонія» отнюдь не отличается новизною, и оригинальность ея заключается въ индивидуальности автора, столь рельефно запечатлѣвшейся на его твореніи, тѣмъ не менѣе, въ этой симфоніи есть новыя, до тѣхъ поръ неслыханныя звуковыя комбинаціи. Въ концѣ разработки скрипки играютъ ля-бемоль и си-бемоль, т. е. часть до-

[99] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 163.

[100] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 57, 95.

[101] Ibid., p. 59—60. Бетховенъ воспользовался также для своей «Героической симфоніи» мелодіей изъ баллады своего учителя Neefe: «Lord Heinrich und Kätchen»—мелодіей на слова: «Du blöder Kind». (Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I, S. 231—233).

[102] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 93.

[103] Ibid., p. 60. На заимствованія геніальныхъ художниковъ я обращалъ вниманіе въ своей «Эстетикѣ въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Т. I, стр. 121—128.

[104] Л. Саккетти, «Эстетика въ общедоступномъ изложеніи», 2-е изд. СПБ. 1913. Томъ I, стр. 131.

[105] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 55—56, 187. Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 177—187.

[106] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 81.

минантъ-септаккорда, а валторны исполняютъ тему, построенную на ми-бемоль мажорномъ трезвучіи. Этотъ эффектъ казался до такой степени страннымъ, что на репетиціи онъ былъ объясненъ Рисомъ ошибкой валториста, будто бы вступившаго слишкомъ рано; Рисъ едва избѣгнулъ пощечины отъ своего разгнѣваннаго учителя, написавшаго это мѣсто вполнѣ сознательно. Фетисъ и итальянскіе дирижеры исправляли это мѣсто, читая ноты валторны въ теноровомъ ключѣ. Въ такомъ случаѣ валторна играла бы тоны си-бемоль мажорнаго трезвучія, которые вмѣстѣ съ тонами, исполняемыми скрипками, давали бы правильный доминантъ-септаккордъ: си-бемоль — ре—фа—ля-бемоль. Въ англійскомъ полномъ собраніи симфоній Моцарта и Бетховена 1820 года второй скрипкѣ вмѣсто ля-бемоль дано соль [107]. Подобныя исправленія, искажавшія произведеніе Бетховена, являлись слѣдствіемъ непониманія того, что звуковая комбинація, казавшаяся столь странною и даже ошибочною, можетъ быть объяснена ундецимъ-аккордомъ, построеннымъ изъ пяти терцій [108] и состоящимъ изъ звуковъ тоническаго трезвучія и доминантъ септаккорда: ми-бемоль—соль—си-бемоль—ре—фа—ля-бемоль [109].



*Ф. Шимонъ (1819).—Бетховенъ.*

Но оригинальность «Героической симфоніи» заключается не столько въ новыхъ звуковыхъ комбинаціяхъ, сколько въ томъ, что она начинаетъ собою новое направленіе въ музыкѣ, которое ставитъ психологическія проблемы и уже не настраиваетъ насъ произвольно, наивно радуясь своей

[107] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 66.

[108] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Перев. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 1300.

[109] Л. Саккетти, «Краткое руководство къ теоріи музыки». 3-е изд. СПБ. 1909, стр. 64.

мощи, а предначертываетъ твердый, внутренне-обоснованный планъ, для возбужденія въ насъ ряда развивающихся настроеній и, само собою разумѣется, дѣйствуетъ тѣми же средствами, но уже сознательно, давая себѣ отчетъ въ своихъ эффектахъ [110]. Подобнаго рода музыка возбуждаетъ въ слушателѣ непреодолимое желаніе узнать, что̀ композиторъ хотѣлъ выразить въ своемъ произведеніи. Воображеніе является на помощь и уноситъ въ субъективный міръ фантазіи. Такимъ образомъ, каждый изъ слушателей объясняетъ содержаніе подобнаго произведенія по-своему. Образчиками такихъ произвольныхъ сужденій могутъ служить объясненія, данныя Рихардомъ Вагнеромъ и Берліозомъ, «Героической (третьей) симфоніи» Бетховена, въ которой авторъ сдѣлалъ первый шагъ въ новомъ направленіи инструментальной музыки.

Р. Вагнеръ [111] видитъ въ первой части этой симфоніи изображеніе героически-сильнаго духа, «титана, борющагося съ богами». Вторая часть, по мнѣнію Р. Вагнера, есть выраженіе скорби по поводу трагической катастрофы, на которую обыкновенно обреченъ герой мощью собственной индивидуальности, борющейся съ враждебнымъ рокомъ. Третья часть (скерцо) изображаетъ ясное, бодрое настроеніе мощнаго характера, сознающаго свою силу, наслаждающагося видомъ природы, веселящагося на охотѣ и т. д. Въ четвертой части первая тема изображаетъ мужской элементъ, вторая — женскій. Сочетаніе этихъ контрастирующихъ темъ изображаетъ любовь. Любовь еще болѣе укрѣпляетъ духъ, который въ апогеѣ своего величія является въ заключеніи всего произведенія.

Берліозъ [112] считаетъ ошибочнымъ сокращать надпись на партитурѣ этой симфоніи: «Героическая симфонія, прославляющая день смерти великаго человѣка». «Я не знаю другого примѣра въ музыкѣ—говоритъ Берліозъ,—гдѣ грусть выражалась бы въ такихъ чистыхъ, благородныхъ формахъ». По мнѣнію Берліоза, первая часть симфоніи проникнута серьезнымъ, драматическимъ характеромъ, мѣстами доходящимъ до ужаса. Въ этихъ моментахъ Берліозъ слышитъ «гласъ отчаянія и почти ярости». Во второй части Берліозъ, подобно Р. Вагнеру, видитъ мрачный, трагическій характеръ. Третья же часть, которой Р. Вагнеръ приписываетъ бодрое, ясное, даже веселое настроеніе героя, по мнѣнію Берліоза, проникнута похороннымъ характеромъ: это похоронныя игры, омраченныя траурными мыслями,—игры, «подобныя тѣмъ, которыми воины «Иліады» почтили прахъ своего вождя». Въ четвертой части, въ которой Р. Вагнеръ слышитъ эротическіе звуки, Берліозъ усматриваетъ слезы о погибшемъ героѣ, и только въ заключеніи, по мнѣнію Берліоза, «поэтъ оставляетъ элегію, чтобъ восторженно запѣть гимнъ славы».
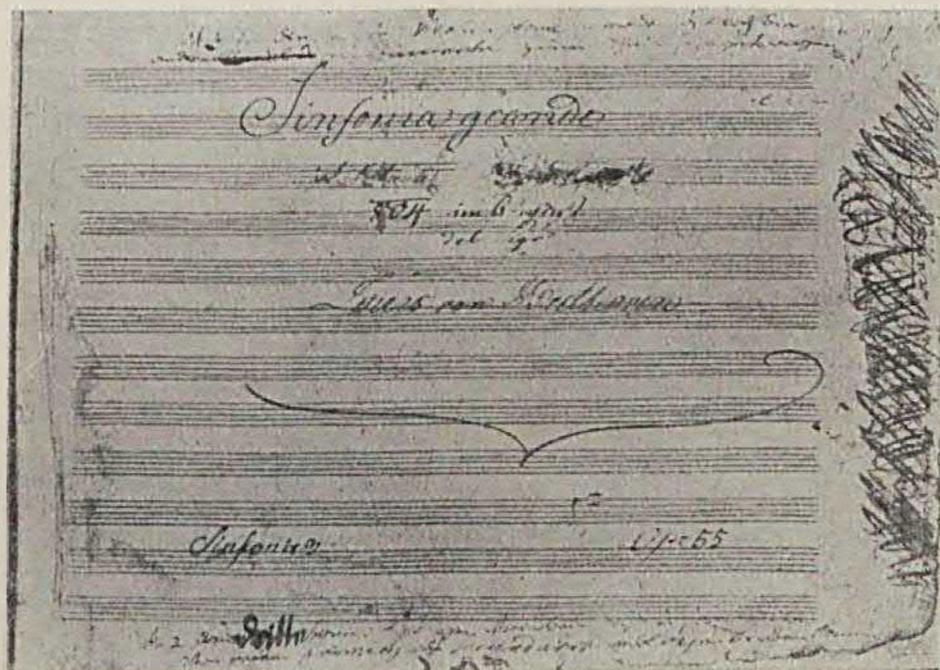
---

[110] «Die Grenzen der Music und Poesie» von Ambros. Zweite Auflage. Leipzig. 1872. S. 67.

[111] R. Wagner, «Beethoven's Heroische Symphonies» (см. «Gesammelte Schriften und Dichtungen von R. Wagner». Leipzig 1872. Bd. V. S. 219—223).

[112] Hector Berlioz, «Voyage musical en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber». Paris 1844. T. I, p. 279—288.

Приведенныя объясненія Вагнера и Берліоза одной и той же «Героической симфоніи» Бетховена, съ одной стороны, показываютъ произвольность подобныхъ объясненій, съ другой—неопредѣленность инструментальной музыки. Дѣйствительно, слова Вагнера и Берліоза нисколько не объясняютъ содержанія самого произведенія: они разсказываютъ лишь, что чувствовали Вагнеръ и Берліозъ, слушая «Героическую симфонію» Бетховена, и какъ направлялось воображеніе этихъ двухъ различныхъ индивидуальностей. Разница этихъ индивидуальностей обусловливаетъ разницу объясненій. Само



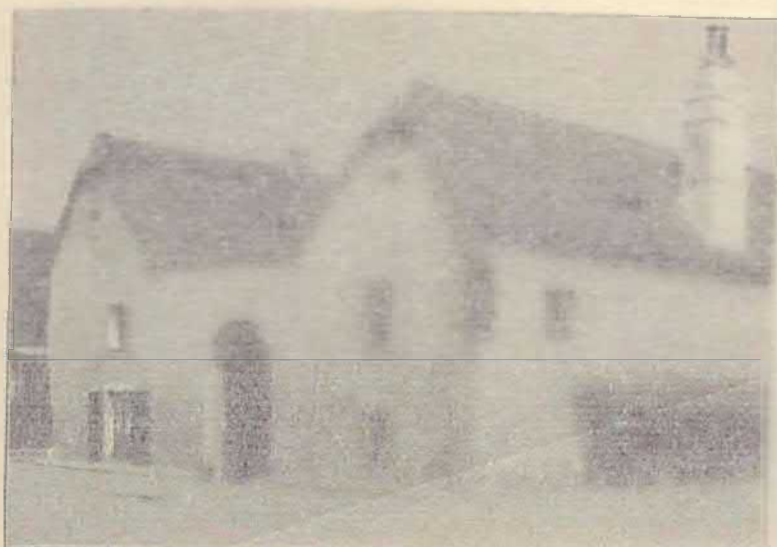

*Титульная страница партитуры „Eroica“.*

же произведеніе, какъ чисто-инструментальная музыка, ограничивающаяся одними музыкальными средствами, не даетъ никакого опредѣленнаго представленія, а подобно крику выражаетъ лишь силу, напряженіе аффекта. Мы не имѣемъ рѣшительно никакой возможности узнать изъ самого произведенія, что оно изображаетъ, но по энергическому характеру музыки признаемъ въ немъ выраженіе духа героической личности, а не какого-нибудь идиллически-настроеннаго человѣка. Мы рѣшительно воспротивимся назвать героическую симфонію пасторальною, пасторальную — героической. Итакъ, инструментальная музыка лишена возможности изображать опредѣленные образы и понятія, но имѣетъ всѣ средства, выражая напряженіе, энергію страсти, навѣвать на насъ опредѣленное настроеніе, которое возбуждаетъ представленія соотвѣтствующаго характера. Въ этомъ заключаются сила,

смыслъ и нравственное значеніе инструментальной музыки. Слушаніе «Героической симфоніи» Бетховена имѣетъ благотворное вліяніе, какъ и чтеніе біографіи какой-нибудь героической личности. Чтеніе подобной біографіи, доставляя нашему воображенію извѣстныя представленія, по закону сочувствія, возбуждаетъ въ насъ настроеніе героя и заставляетъ до нѣкоторой степени (смотря по впечатлительности читателя) перечувствовать то, что испыталъ герой. «Героическая симфонія» прямо настраиваетъ насъ на извѣстный ладъ, подъ вліяніемъ котораго воображеніе рисуетъ соотвѣтствующіе испытываемому настроенію героическіе образы. Итакъ, обратными путями, какъ чтеніе подобной біографіи, такъ и слушаніе этой симфоніи доставляютъ сходные результаты: укрѣпленіе нашего духа сильными, здоровыми впечатлѣніями и возбужденіе въ насъ сочувствія къ рисуемой нашимъ воображеніемъ героической личности [113].



[113] Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей: «Изъ области эстетики и музыки», СПБ. 1896, стр. 186—187.



V.



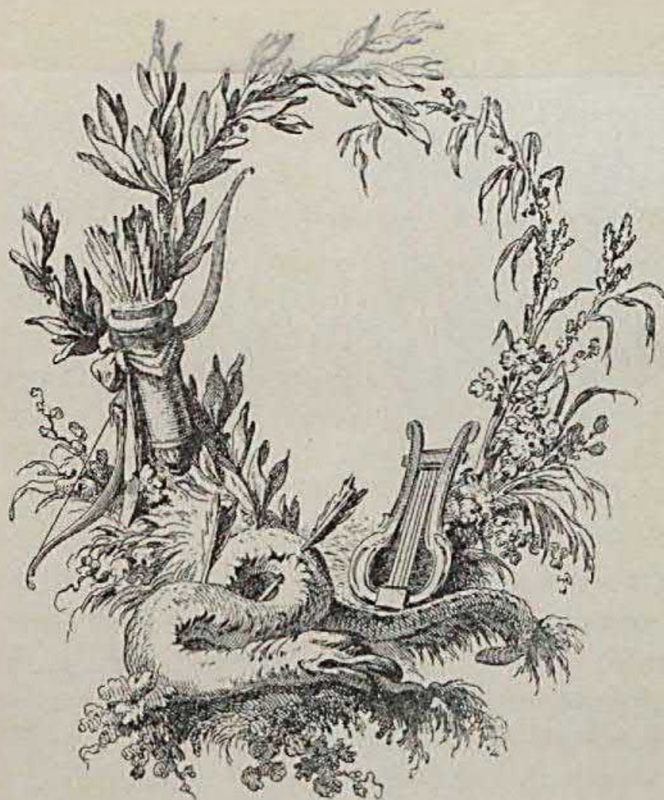
Ъ 1804 г. относится опера «Фиделіо». Въ 1803 г. Шиканедеръ, авторъ текста «Волшебной флейты» Моцарта, обратился къ Бетховену съ предложеніемъ написать оперу «Александръ въ Индіи». Бетховенъ согласился-было, но планъ этотъ, однако, не былъ осуществленъ [1]. Предложеніе же директора театра, барона Броуна, написать оперу, Бетховенъ принялъ и въ 1803 году приступилъ къ оперѣ «Фиделіо» [2]. «Въ концѣ XVIII в. посредственный французскій драматургъ Bouilly написалъ мелодраму «Леонора или супружеская любовь», положенную на музыку сначала композиторомъ Гаво, потомъ Паэромъ [3], пріѣхавшимъ въ Вѣну къ первой постановкѣ своей оперы. Бетховену очень понравилась эта опера, онъ не пропускалъ ни одного представленія ея и, встрѣтивъ однажды автора, не преминулъ выразить свой восторгъ. Польщенный авторъ ждалъ окончанія рѣчи своего собесѣдника, чтобы отвѣтить благодарностью, но Бетховенъ оказался въ этотъ разъ очень словоохотливъ, превозносилъ достоинство каждой сцены и, въ заключеніе, смутилъ автора такимъ восклицаніемъ: — «Да, мой другъ, я непремѣнно напишу музыку къ

[1] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 156—157.

[2] Тамъ же, стр. 169.

[3] «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux—была поставлена въ Парижѣ въ 1798 г. Опера Паэра на итальянское либретто съ тѣмъ же сюжетомъ шла въ Дрезденѣ въ 1804 г. (J. G. Prod'homme, «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux (A propos du Centenaire de Fidelio). См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Siebenter Jahrgang. 1905—1906. S. 636—639).

смыслъ и нравственное значеніе инструментальной музыки. Слушаніе «Героической симфоніи» Бетховена имѣетъ благотворное вліяніе, какъ и чтеніе біографіи какой-нибудь героической личности. Чтеніе подобной біографіи, доставляя нашему воображенію извѣстныя представленія, по закону сочувствія, возбуждаетъ въ насъ настроеніе героя и заставляетъ до нѣкоторой степени (смотря по впечатлительности читателя) перечувствовать то, что испыталъ герой. «Героическая симфонія» прямо настраиваетъ насъ на извѣстный ладъ, подъ вліяніемъ котораго воображеніе рисуетъ соотвѣтствующіе испытываемому настроенію героическіе образы. Итакъ, обратными путями, какъ чтеніе подобной біографіи, такъ и слушаніе этой симфоніи доставляютъ сходные результаты: укрѣпленіе нашего духа сильными, здоровыми впечатлѣніями и возбужденіе въ насъ сочувствія къ рисуемой нашимъ воображеніемъ героической личности [113].



[113] Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей: «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 186—187.



*Бетховенскій домъ въ Гейлигенштадтѣ.*
*(Печатано съ разрѣшенія издательства Ф. А. Гекъ въ Вѣнѣ.)*

## V.



КЪ 1804 г. относится опера «Фиделіо». Въ 1803 г. Шиканедеръ, авторъ текста «Волшебной флейты» Моцарта, обратился къ Бетховену съ предложеніемъ написать оперу «Александръ въ Индіи». Бетховенъ согласился-было, но планъ этотъ, однако, не былъ осуществленъ [1]. Предложеніе же директора театра, барона Броуна, написать оперу, Бетховенъ принялъ и въ 1803 году приступилъ къ оперѣ «Фиделіо» [2]. «Въ концѣ XVIII в. посредственный французскій драматургъ Bouilly написалъ мелодраму «Леонора или супружеская любовь», положенную на музыку сначала композиторомъ Гаво, потомъ Паэромъ [3], пріѣхавшимъ въ Вѣну къ первой постановкѣ своей оперы. Бетховену очень понравилась эта опера, онъ не пропускалъ ни одного представленія ея и, встрѣтивъ однажды автора, не преминулъ выразить свой восторгъ. Польщенный авторъ ждалъ окончанія рѣчи своего собесѣдника, чтобы отвѣтить благодарностью, но Бетховенъ оказался въ этотъ разъ очень словоохотливъ, превозносилъ достоинство каждой сцены и, въ заключеніе, смутилъ автора такимъ восклицаніемъ: — «Да, мой другъ, я непремѣнно напишу музыку къ

---

[1] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 156—157.

[2] Тамъ же, стр. 169.

[3] «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux—была поставлена въ Парижѣ въ 1798 г. Опера Паэра на итальянское либретто съ тѣмъ же сюжетомъ шла въ Дрезденѣ въ 1804 г. (J. G. Prod'homme, «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux (A propos du Centenaire de Fidelio). См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Siebenter Jahrgang. 1905—1906. S. 636—639).

вашей оперѣ!..» Написанная Бетховеномъ, по либретто Зонлейтнера (Sonnleitner), опера заключаетъ въ себѣ три акта. Дѣйствіе происходитъ въ XVII вѣкѣ, въ Севильской тюрьмѣ» [4].

Содержаніе этой оперы заключается въ слѣдующемъ. Смотритель тюрьмы Пизарро, изъ личной мести, посадилъ въ тюрьму Флорестана. Жена его, Леонора, переодѣвается въ мужское платье и подъ именемъ Фиделіо поступаетъ сторожемъ въ эту тюрьму, надѣясь спасти своего мужа. Пизарро хочетъ убить Флорестана, для котораго тюремщикъ Рокко и Фиделіо роютъ могилу. Но въ тотъ моментъ, когда Пизарро направляется къ Флорестану, чтобы заколоть его, Фиделіо становится между ними и восклицаетъ: «Убей сначала жену его!» Въ это время раздается трубный сигналъ, возвѣщающій прибытіе министра донъ Фернандо, который во Флорестанѣ узнаетъ своего безъ вѣсти пропавшаго друга. Пизарро заключенъ въ тюрьму, а народъ привѣтствуетъ справедливость министра и воспѣваетъ любовь, вѣрность и неустрашимость Леоноры [5].

Содержаніе этой оперы, полной высокаго и самоотверженнаго героизма, крайне характерно для Бетховена, видѣвшаго профанацію искусства въ фривольномъ сюжетѣ «Донъ Жуана» и считавшаго за лучшую оперу Моцарта «Волшебную флейту» [6].

Первое представленіе «Фиделіо» 20 ноября 1805 года не имѣло успѣха [7]. Опера была передѣлана и въ обновленномъ видѣ была дана 29 марта 1806 г. Ей предшествовала новая увертюра, называемая нынѣ «Леонорой № 3», «это—геніальная симфоническая поэма на сюжетъ оперы, какъ-бы изображающая весь смыслъ драмы. Изъ увертюръ къ этой оперѣ одна (подъ № 2) исполнялась при постановкѣ оперы въ 1805 г., другая (№ 3)—при возобновленіи ея въ 1806 г., третья (№ 4 въ E-dur, прочія въ C-dur) — при возобновленіи оперы въ 1814 г., а четвертая (№ 1), написанная въ 1805 г., найдена въ бумагахъ композитора и издана по смерти его» [8].

«Ни одна изъ предшествующихъ оперъ»—пишетъ Ганслинкъ—«не затрогивала такъ властно и такъ мощно, какъ «Фиделіо», наиболѣе сокровенныхъ струнъ человѣческаго сердца. До «Фиделіо» также ни одна серьезная опера не имѣла такого яркаго, исключительно нѣмецкаго характера. Только тотъ, кто не знакомъ съ партитурами предшественниковъ Глюка въ Парижѣ, можетъ отрицать въ его лучшихъ операхъ французское вліяніе и французскіе пріемы. Въ операхъ Моцарта итальянскій элементъ преобладаетъ надъ нѣмецкимъ. Одна только «Волшебная флейта»—эта идеально-возвышенная «романтично-комическая волшебная музыка» былыхъ временъ — имѣетъ, за исключеніемъ арій «Царицы ночи», вполнѣ опредѣленныя нѣмецкія черты. Нѣжность, сердечность, свѣтлая привѣтливость нѣмецкаго характера ясно

[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 170.
[5] Тамъ же, стр. 170—171.
[6] J. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21. Ср. Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1859. B. IV. S. 389.
[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 175.
[8] Тамъ же, стр. 178.

звучать въ ней. Во всѣхъ своихъ остальныхъ операхъ Моцартъ говоритъ на чудномъ итальянскомъ языкѣ, какимъ можетъ говорить только знаменитый композиторъ. По стилю своей оперной музыки онъ—послѣдній величайшій итальянецъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ Палестрина — послѣдній великій нидерландецъ. Это вовсе не доказываетъ ограниченности круга творчества, а только характеризуетъ индивидуальность.



[illegible]

«Специфически нѣмецкій характеръ въ отношеніи мощи, глубины, психологіи мысли проявляется впервые изъ всѣхъ оперъ въ «Фиделіо» Бетховена. Выдающееся значеніе этого произведенія несомнѣнно, хотя оно и не было сразу признано. Долго опера «Фиделіо» оставалась изолированною. За тридцатилѣтній період между Моцартовской «Волшебной флейтой» (1791) и Веберовскимъ «Фрейшюцемъ» (1821)—это было единственное геніальное, долговѣчное произведеніе, значительно выдвинувшее нѣмецкую оперу. Непреклонная сила нѣмецкой натуры, доведенная Бетховеномъ въ «Фиделіо» до упорства и шероховатости,—у Вебера въ его «Фрейшюцѣ» смягчена въ горделивую грацію и обогащена новыми романтически волшебными звуками. Веберъ былъ чрезвычайно оригиналенъ, но, если изслѣдовать поглубже ему самому невѣдомыя основы опернаго стиля, то въ послѣднемъ окажется такое же большое сходство съ «Фиделіо», какъ между «Волшебной флейтой» и оригинальными въ своемъ родѣ операми Шпора.

«Изъ «Волшебной флейты» и «Фиделіо» возникъ нашъ собственный національный оперный стиль, нѣмецкая опера въ самомъ строгомъ смыслѣ. Вліяніе «Фиделіо» на позднѣйшія оперы еще не вполнѣ оцѣнено и дока-

вашей оперѣ!..» Написанная Бетховеномъ, по либретто Зонлейтнера (Sonnleitner), опера заключаетъ въ себѣ три акта. Дѣйствіе происходитъ въ XVII вѣкѣ, въ Севильской тюрьмѣ» [4].

Содержаніе этой оперы заключается въ слѣдующемъ. Смотритель тюрьмы Пизарро, изъ личной мести, посадилъ въ тюрьму Флорестана. Жена его, Леонора, переодѣвается въ мужское платье и подъ именемъ Фиделіо поступаетъ сторожемъ въ эту тюрьму, надѣясь спасти своего мужа. Пизарро хочетъ убить Флорестана, для котораго тюремщикъ Рокко и Фиделіо роютъ могилу. Но въ тотъ моментъ, когда Пизарро направляется къ Флорестану, чтобы заколоть его, Фиделіо становится между ними и восклицаетъ: «Убей сначала жену его!» Въ это время раздается трубный сигналъ, возвѣщающій прибытіе министра донъ Фернандо, который во Флорестанѣ узнаетъ своего безъ вѣсти пропавшаго друга. Пизарро заключенъ въ тюрьму, а народъ привѣтствуетъ справедливость министра и воспѣваетъ любовь, вѣрность и неустрашимость Леоноры [5].

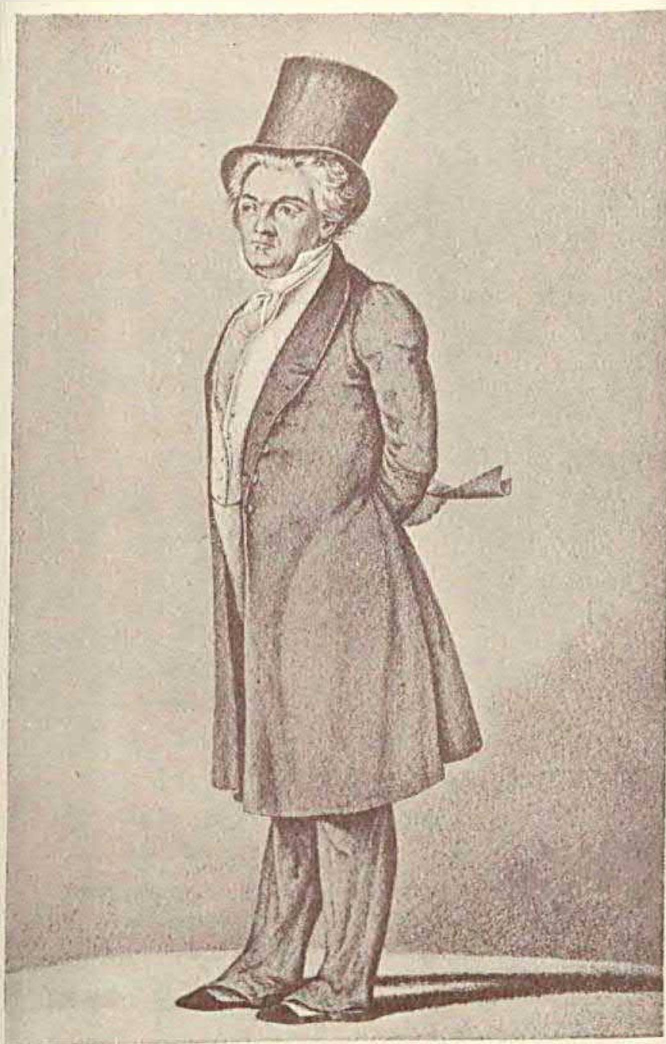
Содержаніе этой оперы, полной высокаго и самоотверженнаго героизма, крайне характерно для Бетховена, видѣвшаго профанацію искусства въ фривольномъ сюжетѣ «Донъ Жуана» и считавшаго за лучшую оперу Моцарта «Волшебную флейту» [6].

Первое представленіе «Фиделіо» 20 ноября 1805 года не имѣло успѣха [7]. Опера была передѣлана и въ обновленномъ видѣ была дана 29 марта 1806 г. Ей предшествовала новая увертюра, называемая нынѣ «Леонорой № 3», «это—геніальная симфоническая поэма на сюжетъ оперы, какъ-бы изображающая весь смыслъ драмы. Изъ увертюръ къ этой оперѣ одна (подъ № 2) исполнялась при постановкѣ оперы въ 1805 г., другая (№ 3)—при возобновленіи ея въ 1806 г., третья (№ 4 въ E-dur, прочія въ C-dur) — при возобновленіи оперы въ 1814 г., а четвертая (№ 1), написанная въ 1805 г., найдена въ бумагахъ композитора и издана по смерти его» [8].

«Ни одна изъ предшествующихъ оперъ»—пишетъ Гансликъ—«не затрогивала такъ властно и такъ мощно, какъ «Фиделіо», наиболѣе сокровенныхъ струнъ человѣческаго сердца. До «Фиделіо» также ни одна серьезная опера не имѣла такого яркаго, исключительно нѣмецкаго характера. Только тотъ, кто не знакомъ съ партитурами предшественниковъ Глюка въ Парижѣ, можетъ отрицать въ его лучшихъ операхъ французское вліяніе и французскіе пріемы. Въ операхъ Моцарта итальянскій элементъ преобладаетъ надъ нѣмецкимъ. Одна только «Волшебная флейта»—эта идеально возвышенная «романтично-комическая волшебная музыка» былыхъ временъ — имѣетъ, за исключеніемъ арій «Царицы ночи», вполнѣ опредѣленныя нѣмецкія черты. Нѣжность, сердечность, свѣтлая привѣтливость нѣмецкаго характера ясно

[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 170.
[5] Тамъ же, стр. 170—171.
[6] J. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21. Cp. Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1859. B. IV. S. 389.
[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 175.
[8] Тамъ же, стр. 178.

звучатъ въ ней. Во всѣхъ своихъ остальныхъ операхъ Моцартъ говоритъ на чудномъ итальянскомъ языкѣ, какимъ можетъ говорить только знаменитый композиторъ. По стилю своей оперной музыки онъ—послѣдній величайшій итальянецъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ Палестрина — послѣдній великій нидерландецъ. Это вовсе не доказываетъ ограниченности круга творчества, а только характеризуетъ индивидуальность.



*Тейчекъ.—Бетховенъ.*

«Специфически нѣмецкій характеръ въ отношеніи мощи, глубины, психологіи мысли проявляется впервые изъ всѣхъ оперъ въ «Фиделіо» Бетховена. Выдающееся значеніе этого произведенія несомнѣнно, хотя оно и не было сразу признано. Долго опера «Фиделіо» оставалась изолированною. За тридцатилѣтній періодъ между Моцартовской «Волшебной флейтой» (1791) и Веберовскимъ «Фрейшюцемъ» (1821)—это было единственное геніальное, долговѣчное произведеніе, значительно выдвинувшее нѣмецкую оперу. Непреклонная сила нѣмецкой натуры, доведенная Бетховеномъ въ «Фиделіо» до упорства и шероховатости,—у Вебера въ его «Фрейшюцѣ» смягчена въ горделивую грацію и обогащена новыми романтически-волшебными звуками. Веберъ былъ чрезвычайно оригиналенъ, но, если изслѣдовать поглубже ему самому невѣдомыя основы опернаго стиля, то въ послѣднемъ окажется такое же большое сходство съ «Фиделіо», какъ между «Волшебной флейтой» и оригинальными въ своемъ родѣ операми Шпора.

«Изъ «Волшебной флейты» и «Фиделіо» возникъ нашъ собственный національный оперный стиль, нѣмецкая опера въ самомъ строгомъ смыслѣ. Вліяніе «Фиделіо» на позднѣйшія оперы еще не вполнѣ оцѣнено и дока-

зано, вѣроятно, потому, что оно проявилось слишкомъ поздно и поблѣднѣло предъ инструментальной музыкой Бетховена, отразившейся на всемъ нѣмецкомъ музыкальномъ искусствѣ въ совокупности. Мы чтимъ въ Бетховенѣ инструментальнаго композитора, но чтимъ его какъ инструментальнаго компониста также въ вокальныхъ его произведеніяхъ, въ «Фиделіо», въ «Торжественной мессѣ», въ IX симфоніи.

«Какъ чуждо, какъ безразлично было для Бетховена пѣніе,—сказывается уже въ «Фиделіо». Пренебреженіе къ человѣческому голосу доходитъ у него въ послѣдующихъ твореніяхъ до полнѣйшаго злоупотребленія. Вокальныя партіи въ нихъ не только трудны, но какъ бы задуманы для инструментовъ, наперекоръ требованіямъ голоса. Эта жестокость по отношенію къ пѣвцамъ искупается и вознаграждается геніальностью замысла, а потому не нуждается ни въ оправданіи, ни даже въ восхваленіи. Въ этомъ отношеніи прогрессомъ надо считать возвратъ къ Моцарту. Вокальная музыка Бетховена не только труднѣе всякой другой,—она трудна еще, кромѣ того, и въ иномъ отношеніи. Специфическая трудность заключается въ ея инструментальномъ характерѣ. Кто успѣшно владѣетъ «голосовымъ инструментомъ», тотъ умѣетъ достичь въ примѣненіи его такой же самостоятельности, какимъ обладаетъ любой самостоятельный оркестровый инструментъ. Это одна и далеко не худшая сторона его пріемовъ. Бетховенъ обращается съ голосомъ, какъ съ оркестровымъ инструментомъ, а не съ виртуознымъ. Фантазія Бетховена всегда вращалась въ кругу оркестровыхъ замысловъ, хотя бы то, что онъ творилъ, предназначалось для пѣнія. Кто близко знакомъ съ техникой нашего искусства, тотъ легко пойметъ рѣзкое внутреннее различіе между фантазіей, опирающейся на вокальныя средства выраженія и на инструментальныя. Онъ отличитъ мелодію, предназначенную для человѣческаго голоса, отъ мелодіи для оркестра и подмѣтитъ разницу въ отношеніи къ ней вокальнаго композитора отъ оркестроваго. Бетховенъ долго не могъ отречься отъ симфоническаго творчества, какъ итальянцы не могли измѣнить оперному стилю въ своихъ оркестровыхъ произведеніяхъ. Понятно, что вопросъ здѣсь идетъ не о количествѣ мелодій (вопросъ совершенно праздный), но о специфическомъ характерѣ мелодій. Въ чудномъ терцетѣ 2-го акта есть тема A-dur,—«Увы, ничѣмъ не могу васъ вознаградить»,—выдающійся примѣръ симфонической мелодіи, противной пѣнію. Прежде всего и болѣе всего Бетховенъ цѣнилъ характерность, содержательность, абсолютное достоинство мелодіи; исполненіе же этого мотива пѣніемъ, жизненная прелесть человѣческаго голоса не имѣли для него никакого значенія, или же онъ не давалъ себѣ яснаго отчета объ этомъ въ минуты творчества. Такимъ образомъ Бетховенъ создалъ столь непосильную и неблагодарную для пѣвца задачу, что, несмотря на все уваженіе къ грандіозному замыслу композиціи, артисты неохотно берутся за эти партіи. Поэтому арія Пизарро почти всегда исче-

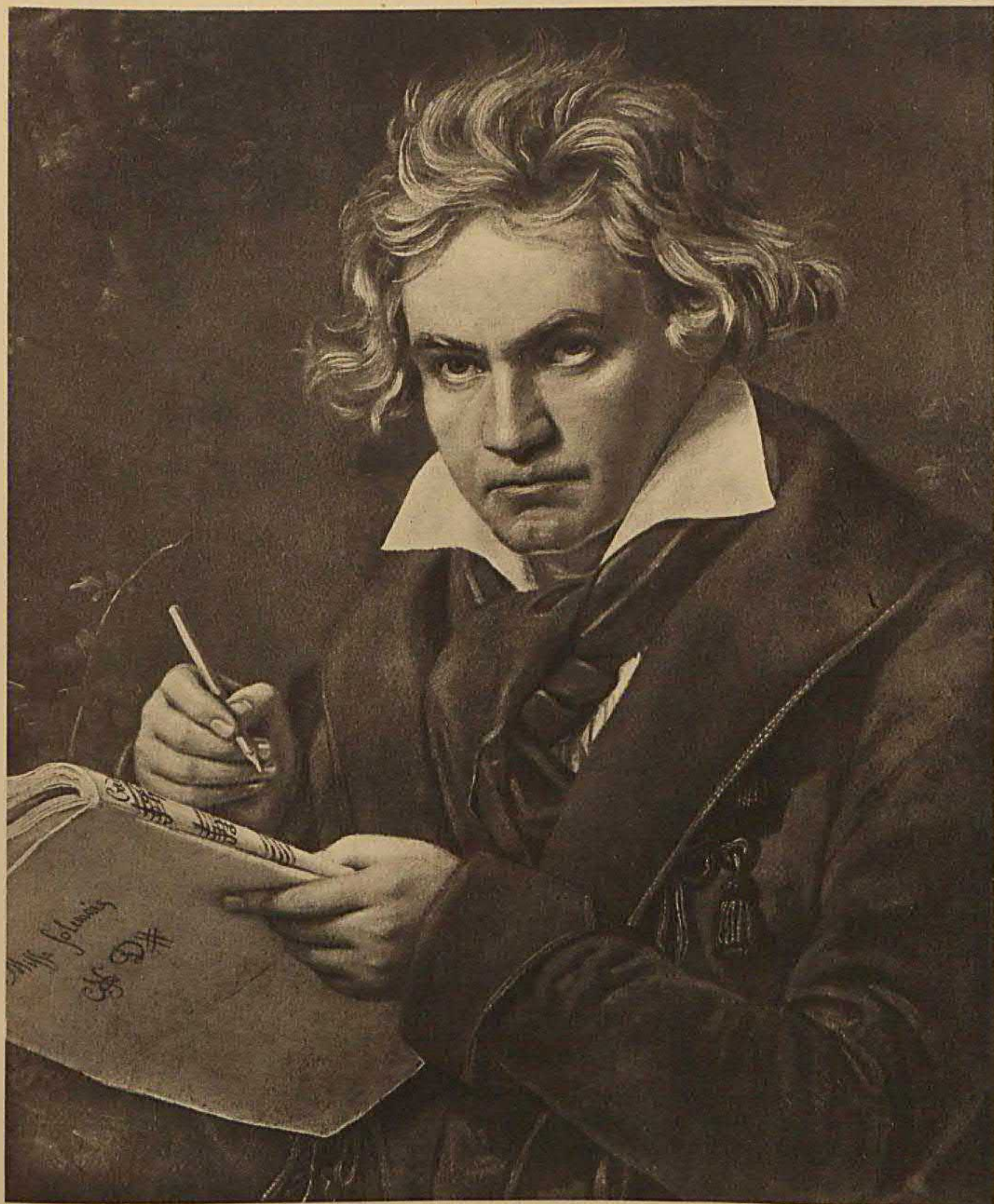


Штилеръ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

зано, вѣроятно, потому, что оно проявилось слишкомъ поздно и поблѣднѣло предъ инструментальной музыкой Бетховена, отразившейся на всемъ нѣмецкомъ музыкальномъ искусствѣ въ совокупности. Мы чтимъ въ Бетховенѣ инструментальнаго композитора, но чтимъ его какъ инструментальнаго композиста также въ вокальныхъ его произведеніяхъ, въ «Фиделіо», въ «Торжественной мессѣ», въ IX симфоніи.

«Какъ чуждо, какъ безразлично было для Бетховена пѣніе,—сказывается уже въ «Фиделіо». Пренебреженіе къ человѣческому голосу доходитъ у него въ послѣдующихъ твореніяхъ до полнѣйшаго злоупотребленія. Вокальныя партіи въ нихъ не только трудны, но какъ бы задуманы для инструментовъ, наперекоръ требованіямъ голоса. Эта жестокость по отношенію къ пѣвцамъ искупается и вознаграждается геніальностью замысла, а потому не нуждается ни въ оправданіи, ни даже въ восхваленіи. Въ этомъ отношеніи прогрессомъ надо считать возвратъ къ Моцарту. Вокальная музыка Бетховена не только труднѣе всякой другой,—она трудна еще, кромѣ того, и въ иномъ отношеніи. Специфическая трудность заключается въ ея инструментальномъ характерѣ. Кто успѣшно владѣетъ «голосовымъ инструментомъ», тотъ умѣетъ достичь въ примѣненіи его такой же самостоятельности, какимъ обладаетъ любой самостоятельный оркестровый инструментъ. Это одна и далеко не худшая сторона его пріемовъ. Бетховенъ обращается съ голосомъ, какъ съ оркестровымъ инструментомъ, а не съ виртуознымъ. Фантазія Бетховена всегда вращалась въ кругу оркестровыхъ замысловъ, хотя бы то, что онъ творилъ, предназначалось для пѣнія. Кто близко знакомъ съ техникой нашего искусства, тотъ легко пойметъ рѣзкое внутреннее различіе между фантазіей, опирающейся на вокальныя средства выраженія и на инструментальныя. Онъ отличитъ мелодію, предназначенную для человѣческаго голоса, отъ мелодіи для оркестра и подмѣтитъ разницу въ отношеніи къ ней вокальнаго композитора отъ оркестроваго. Бетховенъ долго не могъ отречься отъ симфоническаго творчества, какъ итальянцы не могли измѣнить оперному стилю въ своихъ оркестровыхъ произведеніяхъ. Понятно, что вопросъ здѣсь идетъ не о количествѣ мелодій (вопросъ совершенно праздный), но о специфическомъ характерѣ мелодій. Въ чудномъ терцетѣ 2-го акта есть тема A-dur,—«Увы, ничѣмъ не могу васъ вознаградить»,—выдающійся примѣръ симфонической мелодіи, противной пѣнію. Прежде всего и болѣе всего Бетховенъ цѣнилъ характерность, содержательность, абсолютное достоинство мелодіи; исполненіе же этого мотива пѣніемъ, жизненная прелесть человѣческаго голоса не имѣли для него никакого значенія, или же онъ не давалъ себѣ яснаго отчета объ этомъ въ минуты творчества. Такимъ образомъ Бетховенъ создалъ столь непосильную и неблагодарную для пѣвца задачу, что, несмотря на все уваженіе къ грандіозному замыслу композиціи, артисты неохотно берутся за эти партіи. Поэтому арія Пизарро почти всегда исче-



*Штилеръ.*

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

заетъ въ волнахъ оркестровой бури. Намъ приходилось наблюдать, какъ самые мощные басы безсильно, точно маленькія шлюпки, метались среди этихъ волнъ. Еще болѣе трудности представляетъ то мѣсто партіи Пизарро, которымъ начинается самое сильное мѣсто оперы,—квартетъ въ тюрьмѣ («Умретъ онъ, но узнаетъ сначала» и т. д. до отвѣта Флорестана). Безпокойная смѣна гармоній въ оркестрѣ, не дающая ни малѣйшей опоры труднѣйшимъ интонаціямъ пѣвца, дѣлаетъ это мѣсто однимъ изъ «антивокальнѣйшихъ» въ мірѣ. Партія «Фиделіо» почти вся въ высокомъ регистрѣ содержитъ мѣста, задуманныя вполнѣ инструментально, а потому представляетъ огромную трудность и производитъ слабое впечатлѣніе; напримѣръ: сольфеджіо восьмыми нотами (Achtelsolfeggien) въ финалѣ перваго акта на слова «Избѣгнешь кары ты?», или конецъ квартета въ тюрьмѣ — «Любовь все побѣждаетъ». Арія Флорестана, одна изъ труднѣйшихъ, несмотря на чудную тему adagio, значительно уступаетъ величественно-мрачному вступленію, которымъ оркестръ старается выразить то, что затѣмъ выражаетъ словами Флорестанъ. У пѣвца, исполняющаго конецъ этой аріи съ должной страстью и въ соотвѣтственномъ быстромъ темпѣ, вслѣдствіе чрезмѣрнаго напряженія голоса получается не пѣніе, а задыханіе. Если это мучительное надрываніе голосовъ не огорчаетъ ни исполнителя, ни слушателя, то это только доказываетъ великую мощь духа и ощущеній, заключающихся въ этой замѣчательной музыкѣ.

«Прелестнѣе квартета «Чтобъ быть истинно счастливымъ» (№ 4), двухъ дуэтовъ—Рокко съ Пизарро и съ Фиделіо, мелодраматическаго дуэта и терцета въ тюрьмѣ—не было и не будетъ ничего, доколѣ будетъ существовать оперная сцена. Я не знаю ни одной оперы, которая захватывала бы слушателя и волновала его такъ, какъ «Фиделіо». Никогда не бьются такъ усиленно сотни сердецъ въ публикѣ, какъ при окончаніи сцены въ тюрьмѣ, когда трубачъ возвѣщаетъ прибытіе министра. Точно мы сами выходимъ изъ мрачной темницы тоски и страданій. Радостно привѣтствуемъ мы перемѣну декораціи—веселую мѣстность послѣдняго дѣйствія. Какъ великолѣпно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, жизнерадостно звучитъ начало этого финала съ нѣсколькими тактами Фернандо, полными глубокаго чувства! Какъ чудно соотвѣтствуетъ этому настроенію вторая заключительная часть въ A-dur («Оковы»)... Вдвойнѣ страннымъ кажется затѣмъ глубокій упадокъ творчества въ двухъ послѣдующихъ мѣстахъ финала, которыми заканчивается опера: F-dur, adagio въ $^3/_4$, со своимъ довольно безжизненнымъ пафосомъ, и, еще болѣе, заключительное allegro съ этимъ совершенно устарѣлымъ stretto «Воспоемъ въ хвалебныхъ пѣсняхъ». Все это только слабо напоминаетъ того великаго генія, который написалъ остальную музыку «Фиделіо».

«Удивительно, что Бетховенъ, безподобно справлявшійся съ звуковыми массами, чувствовавшій себя привольно только въ безгранично великомъ, не приложилъ особеннаго старанія, чтобы достойно закончить оба акта своего

«Фиделіо». Уже заключительная часть перваго финала (Allo vivace, B-dur) лишена той искренности, которая очаровывала насъ раньше. Поразительно по своему недраматическому, продолжительному повторенію извѣстное донесеніе Рокко («Тотъ извергъ»), на которое всѣ присутствующіе въ сильномъ негодованіи должны бы воскликнуть: «Да будетъ наказанъ злодѣй», но Бетховенъ, вмѣсто моментальнаго взрыва всеобщаго негодованія, тянетъ это мѣсто: «Помѣшалъ намъ, помѣшалъ намъ», слѣдуетъ одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, затѣмъ опять: «помѣшалъ намъ», опять одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, опять: «помѣшалъ намъ вашъ приходъ», послѣ чего, наконецъ, хоръ разражается негодующими криками. Еще поразительнѣе конецъ второго финала, звучащій такъ, какъ-будто маэстро, достигнувъ задуманной «морали произведенія», вдругъ совершенно охладѣлъ къ нему.



*Модель памятника Бетховену въ Вѣнѣ. Работа фонъ-Цумбуша. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

«Но это предположеніе исчезаетъ, когда слышишь, какъ композиторъ съ страстной горячностью именно здѣсь, гдѣ драматическій интересъ требуетъ быстраго заключенія, выказываетъ себя дѣйствительно настоящимъ абсолютнымъ симфонистомъ. Уже дѣйствіе давно кончилось, уже заключительная картина давно готова, лишь музыка не прекращается...» [9].

Къ 1804 г. относятся также сонаты для фортепіано C-dur (op. 53) [10] и F-dur (op. 54) [11], а къ 1805 г. концертъ для фортепіано, скрипки и віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра C-dur, op. 56 [12] и романсъ «Къ Надеждѣ» op. 32 [13]. Къ 1806 г. относятся: соната для фортепіано F-moll op. 57 [14], 4-ый концертъ для фортепіано съ оркестромъ G-dur

[9] Ed. Hanslick, «Die moderne Oper», Berlin. 1875, S. 61—66. Русскій переводъ заимствованъ изъ книги В. Д. Корганова, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 180—183.

[10] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 149, 155, 902. Къ этой сонатѣ предназначалось и «Andante Savori», написанное также въ 1804 г. (Тамъ же, стр. 149, 912).

[11] Тамъ же, стр. 199, 902.

[12] Тамъ же, стр. 215, 902.

[13] Тамъ же, стр. 143, 900.

[14] Тамъ же, стр. 194, 902

op. 58 [15], три квартета (ор. 59) для 2 скрипокъ, альта и віолончели, посвященные графу Разумовскому, № 1 F-dur, № 2 E-moll, № 3 C-dur [16], симфонія четвертая B-dur op. 60 [17] и концертъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра D-dur op. 61 [18]. Этотъ концертъ написанъ для Франца Клемана, игравшаго партію первой скрипки и замѣнявшаго иногда дирижера въ театрѣ «An der Wien», гдѣ была поставлена опера «Фиделіо» [19]. При ея постановкѣ названный скрипачъ не мало поработалъ [20]. Сочиненіемъ этого концерта Бетховенъ выражалъ свою благодарность Клеману [21]. Мотивъ первой части этого концерта, говорятъ, былъ внушенъ композитору господиномъ, стучавшимъ въ дверь въ глухую ночь [22]. Квартеты ор. 59, посвященные графу Разумовскому, были совершенно непоняты современниками. Играя одинъ изъ этихъ квартетовъ, віолончелистъ Бернардъ Ромбергъ бросилъ на полъ свою партію и сталъ топтать ногами «навязанную ему чепуху» [23]. Кромѣ ихъ художественнаго достоинства, теперь понятаго и всѣми признаннаго, они представляютъ особый интересъ благодаря русскимъ пѣснямъ, взятымъ въ финалѣ I и въ Allegretto II квартета. Бетховенъ очень интересовался статьями о русской музыкѣ во «Всеобщей Музыкальной Газетѣ» и изъ нотнаго приложенія къ этой статьѣ заимствовалъ тѣ русскія пѣсни, которыми воспользовался въ своихъ квартетахъ [24]. 4-ая симфонія отличается радостнымъ настроеніемъ: авторъ былъ влюбленъ и мечталъ о семейномъ счастіи [25]. Въ этой симфоніи есть нѣкоторое сродство съ другими произведеніями Бетховена. Такъ, напримѣръ, то мѣсто въ первой части, которое исполняется въ унисонъ струнными инструментами сначала pianissimo, а потомъ crescendo, нѣсколько сходно съ «Quoniam» въ C-dur'ной мессѣ [26]. Въ первой части этой симфоніи особенно интересна разработка. Сравненіе ея съ разработкой въ симфоніяхъ Гайдна обнаруживаетъ громадный успѣхъ въ развитіи симфонической музыки къ 1806 г. [27]. Crescendo въ концѣ разработки 4-ой симфоніи имѣетъ сходство съ crescendo въ той же части сонаты C-dur op. 53— по мотиву и фактурѣ [28]. Большой интересъ представляетъ роль литавръ, которыя весьма выдѣляются и въ концертѣ для фортепіано C-moll, и въ скрипичномъ концертѣ. Но въ 4-ой симфоніи этому инструменту придано еще большее значеніе [29]. Adagio 4-ой симфоніи всего болѣе проникнуто настроеніемъ Бетховена, сердце котораго было полно любви и излива-

---

15 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 186, 902.

16 Тамъ же, стр. 186, 199, 902.

17 Тамъ же, стр. 183, 902.

18 Тамъ же, стр. 183, 902.

19 Тамъ же, стр. 175, 183—184.

20 Тамъ же, стр. 183, 184.

21 Тамъ же, стр. 184.

22 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896. p. 147—148.

23 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 199—200.

24 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 201—202. Ср. Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885, S. 68—69, 91. В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912. стр. 18—25.

25 Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 100, 112.

26 Ibid., p. 107.

27 Ibid., p. 109—110.

28 Ibid., p. 110.

29 Ibid., p. 107—108.

«Фиделіо». Уже заключительная часть перваго финала (Allo vivace, B-dur) лишена той искренности, которая очаровывала насъ раньше. Поразительно по своему недраматическому, продолжительному повторенію извѣстное донесеніе Рокко («Тотъ извергъ»), на которое всѣ присутствующіе въ сильномъ негодованіи должны бы воскликнуть: «Да будетъ наказанъ злодѣй», но Бетховенъ, вмѣсто моментальнаго взрыва всеобщаго негодованія, тянетъ это мѣсто: «Помѣшалъ намъ, помѣшалъ намъ», слѣдуетъ одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, затѣмъ опять: «помѣшалъ намъ», опять одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, опять: «помѣшалъ намъ вашъ приходъ», послѣ чего, наконецъ, хоръ разражается негодующими криками. Еще поразительнѣе конецъ второго финала, звучащій такъ, какъ-будто маэстро, достигнувъ задуманной «морали произведенія», вдругъ совершенно охладѣлъ къ нему.



*Модель памятника Бетховену въ Вѣнѣ. Работа фонъ-Цумбуша. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.*

«Но это предположеніе исчезаетъ, когда слышишь, какъ композиторъ съ страстной горячностью именно здѣсь, гдѣ драматическій интересъ требуетъ быстраго заключенія, выказываетъ себя дѣйствительно настоящимъ абсолютнымъ симфонистомъ. Уже дѣйствіе давно кончилось, уже заключительная картина давно готова, лишь музыка не прекращается...» [9].

Къ 1804 г. относятся также сонаты для фортепіано C-dur (op. 53) [10] и F-dur (op. 54) [11], а къ 1805 г. концертъ для фортепіано, скрипки и віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра C-dur, op. 56 [12] и романсъ «Къ Надеждѣ» op. 32 [13]. Къ 1806 г. относятся: соната для фортепіано F-moll op. 57 [14], 4-ый концертъ для фортепіано съ оркестромъ G-dur

[9] Ed. Hanslick, «Die moderne Oper», Berlin. 1875, S. 61—66. Русскій переводъ заимствованъ изъ книги В. Д. Корганова, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 180—183.

[10] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149, 155, 902. Къ этой сонатѣ предназначалось и «Andante Savori», написанное также въ 1804 г. (Тамъ же, стр. 149, 912).

[11] Тамъ же, стр. 193, 902.

[12] Тамъ же, стр. 215, 902.

[13] Тамъ же, стр. 143, 900.

[14] Тамъ же, стр. 194, 902

ор. 58 [15], три квартета (ор. 59) для 2 скрипокъ, альта и віолончели, посвященные графу Разумовскому, № 1 F-dur, № 2 E-moll, № 3 C-dur [16], симфонія четвертая B-dur ор. 60 [17] и концертъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра D-dur ор. 61 [18]. Этотъ концертъ написанъ для Франца Клемана, игравшаго партію первой скрипки и замѣнявшаго иногда дирижера въ театрѣ «An der Wien», гдѣ была поставлена опера «Фиделіо» [19]. При ея постановкѣ названный скрипачъ не мало поработалъ [20]. Сочиненіемъ этого концерта Бетховенъ выразилъ свою благодарность Клеману [21]. Мотивъ первой части этого концерта, говорятъ, былъ внушенъ композитору господиномъ, стучавшимъ въ дверь въ глухую ночь [22]. Квартеты ор. 59, посвященные графу Разумовскому, были совершенно непоняты современниками. Играя одинъ изъ этихъ квартетовъ, віолончелистъ Бергардъ Ромбергъ бросилъ на полъ свою партію и сталъ топтать ногами «навязанную ему чепуху» [23]. Кромѣ ихъ художественнаго достоинства, теперь понятаго и всѣми признаннаго, они представляютъ особый интересъ, благодаря русскимъ пѣснямъ, взятымъ въ финалѣ I и въ Allegretto II квартета. Бетховенъ очень интересовался статьями о русской музыкѣ во «Всеобщей Музыкальной Газетѣ» и изъ нотнаго приложенія къ этой статьѣ заимствовалъ тѣ русскія пѣсни, которыми воспользовался въ своихъ квартетахъ [24]. 4-ая симфонія отличается радостнымъ настроеніемъ: авторъ былъ влюбленъ и мечталъ о семейномъ счастіи [25]. Въ этой симфоніи есть нѣкоторое сродство съ другими произведеніями Бетховена. Такъ, напримѣръ, то мѣсто въ первой части, которое исполняется въ унисонъ струнными инструментами сначала pianissimo, а потомъ crescendo, нѣсколько сходно съ «Quoniam» въ C-dur'ной мессѣ [26]. Въ первой части этой симфоніи особенно интересна разработка. Сравненіе ея съ разработкой въ симфоніяхъ Гайдна обнаруживаетъ громадный успѣхъ въ развитіи симфонической музыки къ 1806 г. [27]. Crescendo въ концѣ разработки 4-ой симфоніи имѣетъ сходство съ crescendo въ той же части сонаты C-dur ор. 53— по мотиву и фактурѣ [28]. Большой интересъ представляетъ роль литавръ, которыя весьма выдѣляются и въ концертѣ для фортепіано C-moll, и въ скрипичномъ концертѣ. Но въ 4-ой симфоніи этому инструменту придано еще большее значеніе [29]. Adagio 4-ой симфоніи всего болѣе проникнуто настроеніемъ Бетховена, сердце котораго было полно любви и излива-

---

15 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 186, 902.

16 Тамъ же, стр. 186, 199, 902.

17 Тамъ же, стр. 183, 902.

18 Тамъ же, стр. 183, 902.

19 Тамъ же, стр. 175, 183—184.

20 Тамъ же, стр. 183, 184.

21 Тамъ же, стр. 184.

22 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896, p. 147—148.

23 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 199—200.

24 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 201—202. Ср. Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885, S. 68—69, 91. В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912, стр. 18—25.

25 Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 100, 112.

26 Ibid., p. 107.

27 Ibid., p. 109—110.

28 Ibid., p. 110.

29 Ibid., p. 107—108.

лось въ звукахъ чарующей красоты [30]. Оно мѣстами представляетъ нѣкоторое сходство съ сонатой для фортепіано и скрипки A-dur (ор. 30, № 1) [31]. Третья часть, Allegro vivace, названа «Minuet» [32]. Въ ней фразы двухдольнаго размѣра вставлены въ трехдольные такты. Происходящая отсюда борьба ритмовъ представляетъ большой интересъ. Тріо отличается нѣжною мелодичностью. Оно повторяется дважды. Послѣ каждаго раза исполняется «Minuet» [33]. Финалъ отличается необычайною живостью и весельемъ [34]. Тема изъ шестнадцатыхъ нотъ появляется въ концѣ, въ восьмыхъ, пріемъ, которымъ авторъ пользуется въ Пасторальной симфоніи (въ фразѣ, исполняемой гобоемъ, когда затихаетъ буря) и въ концѣ увертюры «Коріоланъ» [35].

Увертюра «Коріоланъ» относится къ 1807 г. [36]. Она написана подъ впечатлѣніемъ трагедіи драматурга и либреттиста Коллина [37] и вполнѣ соотвѣтствуетъ «Коріолану» Коллина, но отнюдь не Шекспира [38]. Къ 1807 же году относится месса C-dur (ор. 86) для 4 солистовъ, хора и оркестра [39]. Она была заказана Бетховену княземъ Эстергази для домашней капеллы [40]. Бетховенъ не былъ убѣжденнымъ католикомъ [41]. Композиторъ «охотно взялся за сочиненіе мессы, но не религіозное чувство руководило имъ, а желаніе угодить одному изъ членовъ дирекціи королевскихъ театровъ, при коихъ онъ мечталъ получить должность композитора съ постояннымъ окладомъ жалованья» [42]. Месса была впервые исполнена въ Эйзенштадтѣ придворною капеллою князя Эстергази въ день Рожденія Богородицы, 8 сентября 1807 г., но успѣха не имѣла [43].

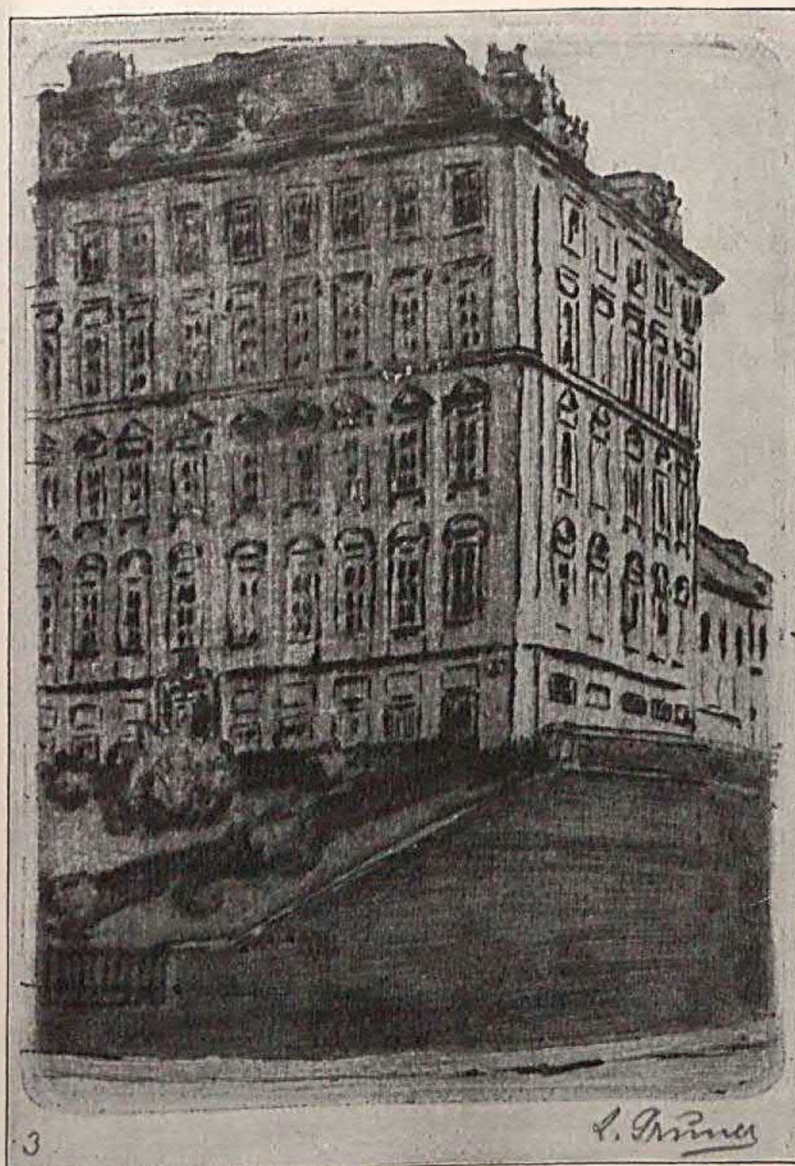
Къ 1808 г. относятся [44] пятая (ор. 67) и шестая (ор. 68) симфоніи, соната для фортепіано и віолончели A-dur (ор. 69), два тріо (ор. 70): № 1 D-dur и № 2 Es-dur и фантазія для фортепіано, хора и оркестра (ор. 80). Соната для фортепіано и віолончели ор. 69 A-dur посвящена барону Глейхенштейну. «Передавая послѣднему первый печатный экземпляръ сонаты, авторъ сдѣлалъ на обложкѣ соотвѣтственную надпись, заканчивающуюся словами «inter lacrimas et luctum»; быть-можетъ, выраженіе это — среди слезъ и скорби — относилось къ осадѣ Вѣны, или же къ смерти старца Гайдна, сраженнаго первымъ ударомъ при первомъ громѣ канонады» [45].

Симфоніи 5-ая и 6-ая не всегда такъ обозначались: онѣ были въ первый разъ исполнены въ концертѣ 22-го декабря 1808 г. въ Вѣнѣ, гдѣ пятая была названа шестой, а шестая пятой симфоніею. Обѣ онѣ были окончены лѣтомъ 1808 г. [46].

---

[30] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 112.
[31] Ibid., p. 117—118.
[32] Ibid., p. 118.
[33] Ibid., p. 119—121.
[34] Ibid., p. 121—125.
[35] Ibid., p. 125.
[36] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 902.
[37] Тамъ же, стр. 198.
[38] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 8—9.
[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 904.
[40] Тамъ же, стр. 204.
[41] Тамъ же, стр. 207.
[42] Тамъ же, стр. 208.
[43] Тамъ же, стр. 208.
[44] Тамъ же, стр. 903—904.
[45] Тамъ же, стр. 247, 285—286.
[46] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 148.

Одинъ изъ біографовъ Бетховена, Шиндлеръ, «возымѣлъ намѣреніе узнать отъ автора тайный смыслъ двухъ первыхъ тактовъ V симфоніи, четыре ноты которыхъ какъ бы возвѣщаютъ что-то роковое и, повторяясь



*Домъ въ Вѣнѣ, въ которомъ неоднократно проживалъ Бетховенъ въ періодъ 1804—1815 г. По рисунку Р. Грунера.*
*(Печатано съ разрѣшенія издательства І. Грюнфельда въ Вѣнѣ.)*

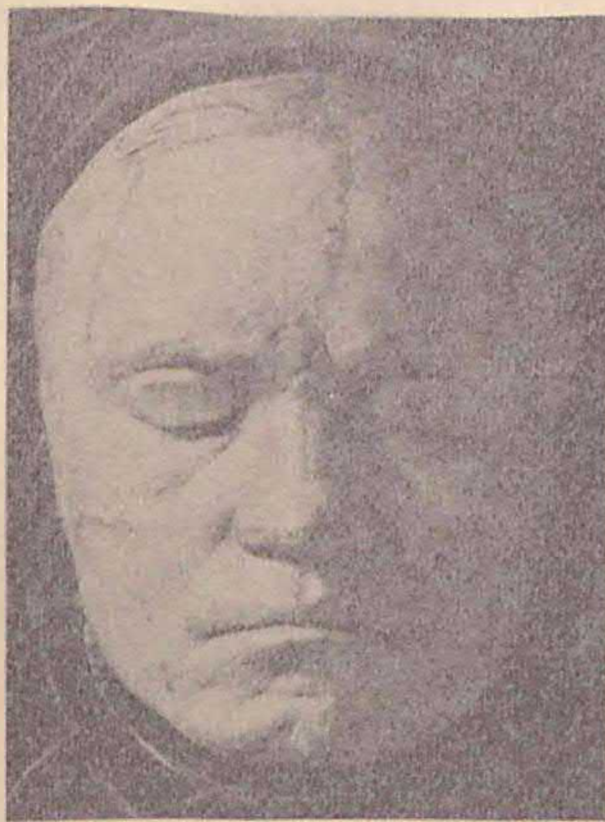
въ самыхъ разнообразныхъ колоритахъ, проходятъ красною нитью черезъ всю I часть.—Такъ судьба стучится въ дверь,—отвѣтилъ Бетховенъ, желая, вѣроятно, подшутить надъ пріятелемъ, желавшимъ найти здѣсь что-либо болѣе возвышенное и многозначительное, нежели подражаніе крику иволги,

залетѣвшей въ фантастическіе сады композитора ранѣе другихъ пернатыхъ обитателей Пратера, ожидавшихъ созданія VI симфоніи» [47]. Мотивъ V симфоніи, по словамъ Черни, Бетховену былъ внушенъ золотымъ подорожникомъ (Goldammer) [48]. Дѣйствительно, этотъ мотивъ походитъ не интерваломъ, а ритмомъ, на пѣніе названной птицы [49]. Этотъ мотивъ изъ четырехъ нотъ геніально разработанъ Бетховеномъ и проникаетъ всю первую часть. Ея главная партія изображаетъ его, полнаго бурной страсти къ своей возлюбленной. Она охарактеризована въ побочной партіи [50]. Вся первая часть наполнена двумя дѣйствующими лицами этой музыкальной драмы [51]. Эта драма находитъ свой кульминаціонный пунктъ въ разработкѣ. Она очень коротка. Но въ этихъ немногихъ тактахъ Бетховенъ раскрываетъ всю свою душу и такъ, какъ ни въ одномъ изъ остальныхъ своихъ произведеній. Въ этихъ звукахъ вылилось все, что пережилъ этотъ великій и несчастный человѣкъ, такъ сильно желавшій найти любимую женщину, на груди которой онъ могъ бы выплакать все свое горе, и писавшій въ своемъ дневникѣ: «Только любовь, да, только она въ состояніи осчастливить мою жизнь; Боже дай мнѣ, наконецъ, найти ту.... которая позволила бы мнѣ назвать ее своей» [52]. Что помѣшало союзу двухъ любящихъ сердецъ, неизвѣстно. Но V симфонія, въ особенности ея первая часть, повѣдала, что пережило сердце Бетховена, тосковавшее по семейномъ счастьѣ и никогда его не обрѣтшее [53]. Вторая часть, Andante con moto, состоитъ изъ темы, нѣсколько разъ повторяющейся съ разными измѣненіями, представляющими все болѣе возрастающій интересъ [54]. Третья часть, скерцо, построена на темѣ, сознательно заимствованной Бетховеномъ изъ финала G-moll'ной симфоніи Моцарта; въ тетради, гдѣ Бетховенъ записывалъ эскизъ скерцо V симфоніи, выписаны 29 тактовъ мелодіи финала G-moll'ной симфоніи Моцарта [55]. Скерцо повторяется и въ финалѣ. Этотъ пріемъ встрѣчается и у Гайдна въ его B-dur'ной симфоніи. Она обозначена № 14-ымъ въ перечнѣ симфоній Гайдна, приложенномъ къ 2-му тому біографіи Гайдна, написаннаго Pohl'емъ [56]. Въ финалѣ V симфоніи употреблены: пикколо, тромбоны и контръ-фаготъ [57]. Этотъ финалъ есть грандіозная, побѣдная пѣснь. Говорятъ, что при исполненіи V симфоніи Бетховена, въ залѣ Парижской Консерваторіи, старый наполеоновскій солдатъ вскочилъ съ мѣста и закричалъ: «Vive l'Empereur» [58]. Но этотъ восторженный поклонникъ великаго завоевателя ошибся: V симфонія рисуетъ иного героя и, быть-можетъ, не меньшаго, а еще большаго,—

[47] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 207.
[48] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 361.
[49] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 147.
[50] Ibid., p. 140, 155—156.
[51] Ibid., p. 140.
[52] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 271.
[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 151—152.
[54] Ibid., p. 156—163.
[55] Ibid., p. 177.
[56] Ibid., p. 176.
[57] Ibid., p. 136.
[58] Ibid., p. 172, 179. Ср. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Переводъ Н. Т. (съ 2-го нѣмецкаго изд.). СПБ. 1889, стр. 34.

самого Бетховена [59], вышедшаго побѣдителемъ въ жизненной борьбѣ, съ которой не могутъ сравниться никакія битвы на полѣ брани...

Амбросъ такъ характеризуетъ великій шедевръ Бетховена, называемый V симфоніей: «Послѣ могучей борьбы страстей въ первой части, въ которой,—какъ выражался Бетховенъ: «Судьба стучится въ дверь»,—мягкій, утѣшающій голосъ andante своими звуками флейты напрасно старается внести миръ въ возбужденную душу. Каждый свѣтлый порывъ теряется въ мрачно надвигающейся туманной мглѣ. Нѣсколько разъ, безъ измѣненія, проходитъ передъ нами одинъ и тотъ же звуковой образъ,—страдальческій взоръ къ небу, полный тихой покорности. Въ третьей части, подобно мрачнымъ, грознымъ духамъ, трогаются басы навстрѣчу свѣту, который въ andante просвѣчивалъ какъ бы издали. Раздаются звуки жалобы, звуки горя, болѣзненный хохотъ: слышится бѣшено мечущееся кругомъ дикое веселье; первыя темы возвращаются, но уже, какъ бы надломленныя, полные звуки струнъ смѣняются глухимъ пиццикато; полный звукъ рога замѣнился слабымъ гобоемъ. Мы достигли, наконецъ, самаго мрачнаго мѣста, гдѣ басы всецѣло вливаются на звукѣ as, въ то время, какъ литавры глухими ударами отбиваютъ свое с, а скрипки все выше и выше уносятъ уже искаженную тему. Въ crescendo послѣднихъ восьми тактовъ черная завѣса мгновенно разрывается, и, окруженные полнымъ торжествомъ ворвавшагося C-dur'наго потока, мы несемся въ океанъ свѣта, въ міръ безконечнаго ликованія, въ царство безграничнаго величія. Едва бросаемъ мы взглядъ на лежащій позади побѣжденный, мрачный міръ призраковъ, какъ уже снова теряемся въ открытомъ для насъ царствѣ свѣта. Когда отгремѣли послѣдніе аккорды, мы въ радостномъ восторгѣ чувствуемъ себя перенесенными въ иной, выс-



*Маска Бетховена, сдѣланная на 42-омъ году его жизни скульпторомъ Францомъ Клейномъ.*

---

[59] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 172—173.

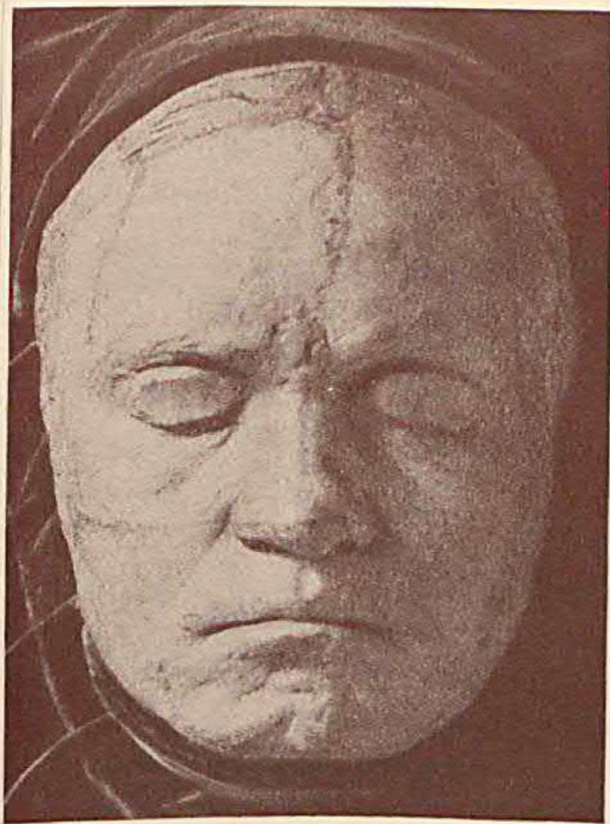
залетѣвшей въ фантастическіе сады композитора ранѣе другихъ пернатыхъ обитателей Пратера, ожидавшихъ созданія VI симфоніи» [47]. Мотивъ V симфоніи, по словамъ Черни, Бетховену былъ внушенъ золотымъ подорожникомъ (Goldammer) [48]. Дѣйствительно, этотъ мотивъ походитъ не интерваломъ, а ритмомъ, на пѣніе названной птицы [49]. Этотъ мотивъ изъ четырехъ нотъ геніально разработанъ Бетховеномъ и проникаетъ всю первую часть. Ея главная партія изображаетъ его, полнаго бурной страсти къ своей возлюбленной. Она охарактеризована въ побочной партіи [50]. Вся первая часть наполнена двумя дѣйствующими лицами этой музыкальной драмы [51]. Эта драма находитъ свой кульминаціонный пунктъ въ разработкѣ. Она очень коротка. Но въ этихъ немногихъ тактахъ Бетховенъ раскрываетъ всю свою душу и такъ, какъ ни въ одномъ изъ остальныхъ своихъ произведеній. Въ этихъ звукахъ вылилось все, что пережилъ этотъ великій и несчастный человѣкъ, такъ сильно желавшій найти любимую женщину, на груди которой онъ могъ бы выплакать все свое горе, и писавшій въ своемъ дневникѣ: «Только любовь, да, только она въ состояніи осчастливить мою жизнь; Боже дай мнѣ, наконецъ, найти ту.... которая позволила бы мнѣ назвать ее своей» [52]. Что помѣшало союзу двухъ любящихъ сердецъ, неизвѣстно. Но V симфонія, въ особенности ея первая часть, повѣдала, что пережило сердце Бетховена, тосковавшее по семейномъ счастьѣ и никогда его не обрѣтшее [53]. Вторая часть, Andante con moto, состоитъ изъ темы, нѣсколько разъ повторяющейся съ разными измѣненіями, представляющими все болѣе возрастающій интересъ [54]. Третья часть, скерцо, построена на темѣ, сознательно заимствованной Бетховеномъ изъ финала G-moll'ной симфоніи Моцарта; въ тетради, гдѣ Бетховенъ записывалъ эскизъ скерцо V симфоніи, выписаны 29 тактовъ мелодіи финала G-moll'ной симфоніи Моцарта [55]. Скерцо повторяется и въ финалѣ. Этотъ пріемъ встрѣчается и у Гайдна въ его B-dur'ной симфоніи. Она обозначена № 14-ымъ въ перечнѣ симфоній Гайдна, приложенномъ къ 2-му тому біографіи Гайдна, написаннаго Pohl'емъ [56]. Въ финалѣ V симфоніи употреблены: пикколо, тромбоны и контръ-фаготъ [57]. Этотъ финалъ есть грандіозная, побѣдная пѣснь. Говорятъ, что при исполненіи V симфоніи Бетховена, въ залѣ Парижской Консерваторіи, старый наполеоновскій солдатъ вскочилъ съ мѣста и закричалъ: «Vive l'Empereur» [58]. Но этотъ восторженный поклонникъ великаго завоевателя ошибся: V симфонія рисуетъ иного героя и, быть-можетъ, не меньшаго, а еще большаго,—

---

[47] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 207.
[48] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 361.
[49] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 147.
[50] Ibid., p. 140, 155—156.
[51] Ibid., p. 140.
[52] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 271.
[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 151—152.
[54] Ibid., p. 156—163.
[55] Ibid., p. 177.
[56] Ibid., p. 176.
[57] Ibid., p. 136.
[58] Ibid., p. 172, 179. Ср. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣмецкаго изд.). СПБ. 1889, стр. 34.

самого Бетховена [59], вышедшаго побѣдителемъ въ жизненной борьбѣ, съ которой не могутъ сравниться никакія битвы на полѣ брани...

Амбросъ такъ характеризуетъ великій шедевръ Бетховена, называемый V симфоніей: «Послѣ могучей борьбы страстей въ первой части, въ которой,—какъ выражался Бетховенъ: «Судьба стучится въ дверь»,—мягкій, утѣшающій голосъ andante своими звуками флейты напрасно старается внести миръ въ возбужденную душу. Каждый свѣтлый порывъ теряется въ мрачно надвигающейся туманной мглѣ. Нѣсколько разъ, безъ измѣненія, проходитъ передъ нами одинъ и тотъ же звуковой образъ,—страдальческій взоръ къ небу, полный тихой покорности. Въ третьей части, подобно мрачнымъ, грознымъ духамъ, трогаются басы навстрѣчу свѣту, который въ andante просвѣчивалъ какъ бы издали. Раздаются звуки жалобы, звуки горя, болѣзненный хохотъ: слышится бѣшено мечущееся кругомъ дикое веселье; первыя темы возвращаются, но уже, какъ бы надломленныя, полные звуки струнъ смѣняются глухимъ пиццикато; полный звукъ рога замѣнился слабымъ гобоемъ. Мы достигли, наконецъ, самаго мрачнаго мѣста, гдѣ басы останавливаются на звукѣ as, въ то время, какъ литавры глухими ударами отбиваютъ свое c, а скрипки все выше и выше уносятъ уже искаженную тему. Въ crescendo послѣднихъ восьми тактовъ черная завѣса мгновенно разрывается, и, окруженные полнымъ торжествомъ ворвавшагося C-dur'наго потока, мы несемся въ океанъ свѣта, въ міръ безконечнаго ликованія, въ царство безграничнаго величія. Едва бросаемъ мы взглядъ на лежащій позади побѣжденный, мрачный міръ призраковъ, какъ уже снова теряемся въ открытомъ для насъ царствѣ свѣта. Когда отгремѣли послѣдніе аккорды, мы въ радостномъ восторгѣ чувствуемъ себя перенесенными въ иной, вые-



*Маска Бетховена, сдѣланная на 42-омъ году его жизни скульпторомъ Францомъ Клейномъ.*

---

[59] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 172—173.

шій міръ и далеко, далеко позади насъ остались всѣ мелкія житейскія заботы» [60].

Выше (см. стр. 76) было сказано, что лѣтомъ 1808 г., вмѣстѣ съ пятою, была окончена и шестая (ор. 68) симфонія, называемая пасторальною [61]. «По увѣренію Риса, не разъ Бетховенъ высказывался противъ программной музыки; высоко цѣня дарованія Гайдна, онъ осуждалъ программность его ораторій «Сотвореніе міра» и «Времена года» [62]. Тѣмъ не менѣе, самъ Бетховенъ писалъ программную музыку. Къ ней можно причислить всѣ его инструментальныя сочиненія съ заглавіями:

1. «Sonate pathétique». Op. 13.
2. «La Malinconia». Adagio въ струнномъ квартетѣ № 6.
3. «Marcia funebre sulla morte d'un Eroe». Третья часть opus'a 26-го.
4. Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo». Op. 55.
5. «Sinfonia pastorale». Op. 68.
6. «Les Adieux, l'Absence et le Retour». Соната op. 81-a.
7. «Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria». Op. 91.
8. «Gratulations Menuett», написанный въ ноябрѣ 1823 г.
9. «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode «An die Freude». Op. 125.
10. «Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice»— для фортепіано. Op. 129.
11. «Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità do un guarito» и «Sentendo nuova forza». Molto Adagio и Andante въ квартетѣ. Op. 132.
12. «Der schwergefasste Entschluss. Muss es sein? Es muss sein!» Финалъ квартета. Op. 135.
13. «Lustig. Traurig. Zwei kleine Klavierstücke» [63].

Пасторальная симфонія Бетховена своей программой представляетъ сходство съ симфоніей Кнехта: «Музыкальный портретъ природы», появившейся около 1784 г. Эта симфонія была извѣстна Бетховену [64]. На ея заглавномъ

---

[60] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. Н. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 24—25. Но не всѣмъ эта симфонія нравилась. Прослушавъ ея первую часть, Гете сказалъ: «Это безумно. Боюсь я, какъ бы не разрушился домъ» (Romain Rolland, «Haendel». Paris, 1910, p. 175).

[61] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 148.

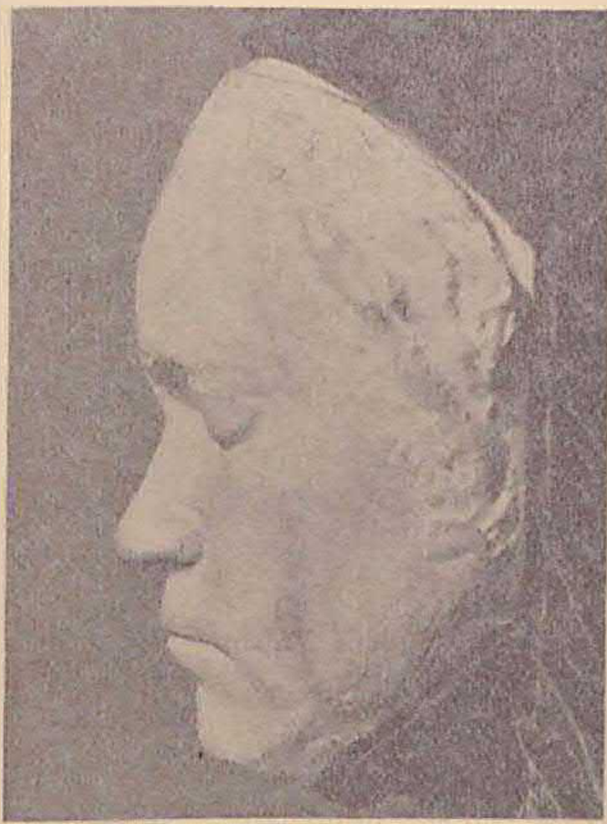
[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219. Наоборотъ, В. В. Стасовъ утверждалъ, что будто для Шумана, Берліоза и Листа, а также для композиторовъ новой русской музыкальной школы «не только нужна «программа» въ музыкѣ, но и вообще музыка безъ программы кажется невозможною вещью и праздною игрушкой» (В. В. Стасовъ, «Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи». СПБ. 1896, стр. 105). «Одинъ изъ критиковъ даже предложилъ устроить музыкальный конгрессъ (см. журналъ «Артистъ», 1890 г. №№ 6 и 7) для выработки программъ ко всѣмъ симфоніямъ, квартетамъ, сонатамъ Гайдна, Моцарта, Бетховена, ко всѣмъ балладамъ и концертамъ Шопена, Шумана, ко всѣмъ произведеніямъ чистой, т.-е. инструментальной музыки тѣхъ авторовъ, которые позволили себѣ созданіе партитуръ безъ указанія соотвѣтственной фабулы» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219).

[63] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 51.

[64] Ibid., p. 191.

листѣ было сказано: «Музыкальный портретъ природы или большая симфонія, въ которой звуками изображается:

1. Прекрасная страна, гдѣ свѣтитъ солнце, вѣютъ тихіе зефиры, ручьи протекаютъ по долинѣ, птицы щебечутъ, потоки съ грохотомъ низвергаются съ высоты, пастухъ свиститъ, бараны прыгаютъ, и раздается нѣжный голосъ пастушки.



*Та же маска въ профиль.*

2. Небо внезапно начинаетъ омрачаться, всѣ окрестные жители съ трудомъ дышатъ и пугаются, поднимаются черныя тучи, слышится шумъ вѣтра, вдали раздаются раскаты грома, и гроза медленно приближается.

3. Гроза разражается со всею силою, въ сопровожденіи шума отъ вѣтра, дождя и вершинъ деревьевъ, потокъ низвергаетъ свои воды съ страшнымъ грохотомъ.

4. Понемногу гроза успокаивается, облака разсѣиваются, и небо становится свѣтлымъ.

5. Радостный гласъ природы поднимается къ нему. Она славословитъ творца нѣжнымъ и пріятнымъ пѣніемъ.

Но, кромѣ заглавія, между симфоніей Кнехта и Бетховена сходства нѣтъ [65].

Заглавіе и программу своей 6-ой симфоніи Бетховенъ редактировалъ нѣсколько разъ. Онъ назвалъ ее «Пасторальною или Воспоминаніемъ о сельской жизни», при чемъ присовокупилъ, что имѣетъ въ виду болѣе выраженіе чувства, чѣмъ живопись [66]. Каждая отдѣльная часть объяснена особо:

1. Пріятныя, радостныя чувства, пробуждающіяся въ человѣкѣ при прибытіи въ деревню. Allegro ma non troppo.

2. Сцена у ручья. Andante molto moto quasi Allegretto.

3. Веселое собраніе крестьянъ. Allegro.

4. Громъ. Буря. Allegro.

5. Пѣніе пастуховъ. Чувство благодарности послѣ грозы [67].

---

[65] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896. p. 192.

[66] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 290.

[67] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896. p. 189—190.

шій міръ и далеко, далеко позади насъ остались всѣ мелкія житейскія заботы» [60].

Выше (см. стр. 76) было сказано, что лѣтомъ 1808 г., вмѣстѣ съ пятою, была окончена и шестая (ор. 68) симфонія, называемая пасторальною [61]. «По увѣренію Риса, не разъ Бетховенъ высказывался противъ программной музыки; высоко цѣня дарованія Гайдна, онъ осуждалъ программность его ораторій «Сотвореніе міра» и «Времена года» [62]. Тѣмъ не менѣе, самъ Бетховенъ писалъ программную музыку. Къ ней можно причислить всѣ его инструментальныя сочиненія съ заглавіями:

1. «Sonate pathétique». Op. 13.

2. «La Malinconia». Adagio въ струнномъ квартетѣ № 6.

3. «Marcia funebre sulla morte d'un Eroe». Третья часть opus'а 26-го.

4. Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo». Op. 55.

5. «Sinfonia pastorale». Op. 68.

6. «Les Adieux, l'Absence et le Retour». Соната ор. 81-а.

7. «Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria». Op. 91.

8. «Gratulations Menuett», написанный въ ноябрѣ 1823 г.

9. «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode «An die Freude». Op. 125.

10. «Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice»— для фортепіано. Ор. 129.

11. «Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità do un guarito» и «Sentendo nuova forza». Molto Adagio и Andante въ квартетѣ. Op. 132.

12. «Der schwergefasste Entschluss. Muss es sein? Es muss sein!» Финалъ квартета. Ор. 135.

13. «Lustig. Traurig. Zwei kleine Klavierstücke» [63].

Пасторальная симфонія Бетховена своей программой представляетъ сходство съ симфоніей Кнехта: «Музыкальный портретъ природы», появившейся около 1784 г. Эта симфонія была извѣстна Бетховену [64]. На ея заглавномъ

---

[60] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. Н. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 24—25. Но не всѣмъ эта симфонія нравилась. Прослушавъ ея первую часть, Гете сказалъ: «Это безумно. Боюсь я, какъ бы не разрушился домъ» (Romain Rolland, «Haendel». Paris, 1910, p. 175).

[61] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 148.

[62] Каргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219. Наоборотъ, В. В. Стасовъ утверждалъ, что будто для Шумана, Берліоза и Листа, а также для композиторовъ новой русской музыкальной школы «не только нужна «программа» въ музыкѣ, но и вообще музыка безъ программы кажется невозможною вещью и праздною игрушкой» (В. В. Стасовъ, «Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи». СПБ. 1896, стр. 105). «Одинъ изъ критиковъ даже предложилъ устроить музыкальный конгрессъ (см. журналъ «Артистъ», 1890 г. №№ 6 и 7) для выработки программъ ко всѣмъ симфоніямъ, квартетамъ, сонатамъ Гайдна, Моцарта, Бетховена, ко всѣмъ балладамъ и концертамъ Шопена, Шумана, ко всѣмъ произведеніямъ чистой, т.-е. инструментальной музыки тѣхъ авторовъ, которые позволили себѣ созданіе партитуръ безъ указанія соотвѣтственной фабулы» (Каргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219).

[63] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 51.

[64] Ibid., p. 191.

листѣ было сказано: «Музыкальный портретъ природы или большая симфонія, въ которой звуками изображается:

1. Прекрасная страна, гдѣ свѣтитъ солнце, вѣютъ тихіе зефиры, ручьи протекаютъ по долинѣ, птицы щебечутъ, потоки съ грохотомъ низвергаются съ высоты, пастухъ свиститъ, бараны прыгаютъ, и раздается нѣжный голосъ пастушки.

2. Небо внезапно начинаетъ омрачаться, всѣ окрестные жители съ трудомъ дышатъ и пугаются, поднимаются черныя тучи, слышится шумъ вѣтра, вдали раздаются раскаты грома, и гроза медленно приближается.

3. Гроза разражается со всею силою, въ сопровожденіи шума отъ вѣтра, дождя и вершинъ деревьевъ, потокъ низвергаетъ свои воды съ страшнымъ грохотомъ.

4. Понемногу гроза успокаивается, облака разсѣиваются, и небо становится свѣтлымъ.

5. Радостный гласъ природы поднимается къ нему. Она славословитъ творца нѣжнымъ и пріятнымъ пѣніемъ.

Но, кромѣ заглавія, между симфоніей Кнехта и Бетховена сходства нѣтъ [65].



*Та же маска въ профиль.*

Заглавіе и программу своей 6-ой симфоніи Бетховенъ редактировалъ нѣсколько разъ. Онъ назвалъ ее «Пасторальною или Воспоминаніемъ о сельской жизни», при чемъ присовокупилъ, что имѣетъ въ виду болѣе выраженіе чувства, чѣмъ живопись [66]. Каждая отдѣльная часть объяснена особо:

1. Пріятныя, радостныя чувства, пробуждающіяся въ человѣкѣ при прибытіи въ деревню. Allegro ma non troppo.

2. Сцена у ручья. Andante molto moto quasi Allegretto.

3. Веселое собраніе крестьянъ. Allegro.

4. Громъ. Буря. Allegro.

5. Пѣніе пастуховъ. Чувство благодарности послѣ грозы [67].

---

[65] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 192.

[66] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 290.

[67] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 189—190.

«Пасторальная симфонія» навѣяна природою, которую Бетховенъ страстно любилъ. Уединенныя прогулки и созерцаніе красотъ природы успокаивали его мятежный духъ [68]. По его собственнымъ словамъ, онъ любилъ деревья больше людей [69]. «Какое блаженство—писалъ Бетховенъ Терезѣ Мальфати—гулять среди полей, кустарниковъ, травъ, скалъ, деревьевъ. Никто не можетъ такъ любить деревню, какъ я. Вѣдь лѣса, деревья, скалы издаютъ завѣтное эхо» [70]. На прогулкахъ осѣняло великаго композитора вдохновенье, и на лонѣ природы возникли его геніальныя творенья [71].

«Кто знаетъ прелестный видъ со склона Каленберга, близъ Вѣны (приблизительно, съ высотъ, повыше Гейлигенштадта),—эту панораму, идущую по виноградныхъ холмамъ и веселымъ мѣстностямъ перваго плана, до зеркала Дуная, затѣмъ по лѣсистымъ дунайскимъ равнинамъ, по широкой глади Мархфельда, до тѣхъ мѣстъ, гдѣ голубые Карпаты вырѣзываются на горизонтѣ,—тотъ пойметъ, чѣмъ вдохновился Бетховенъ для своей «Пасторальной симфоніи» [72].

Въ апрѣлѣ 1823 г. Бетховенъ забрелъ въ любимое имъ предмѣстье Вѣны—въ Гейлигенштадтъ. Здѣсь, на опушкѣ лѣса, композиторъ остановился, долго обводилъ взоромъ дорогія сердцу мѣста, потомъ прилегъ на берегу ручья, подъ громаднымъ, развѣсистымъ вязомъ.

«Слышите-ли пѣніе птицъ?—спросилъ почти совершенно глухой композиторъ своего спутника Шиндлера.—Здѣсь я писалъ «Сцену у ручья»; иволги, перепела, соловьи и кукушки помогали мнѣ сочинять.

— Развѣ иволгѣ тоже отведено мѣсто въ симфоніи?

Бетховенъ молча вынулъ свою памятную книжку и написалъ арпеджіо въ C-dur, часто повторяющееся въ партитурѣ, въ особенности у флейты.

—Иволга была главнымъ композиторомъ и занимала первое мѣсто среди птицъ; прочія играли лишь вторыя роли [73].

Въ «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ пользовался народными пѣснями, а именно: славянскими мелодіями для первой темы первой части и для побочной темы послѣдней части [74].

«Пасторальная симфонія, помимо очаровательной прелести своей музыкальной фактуры, уже по одному поэтическому плану, положенному въ ея основаніе, есть глубокомысленное, геніальное произведеніе, въ которомъ поэтически-религіозная основная мысль въ первой части какъ бы пускаетъ первый ростокъ, затѣмъ, въ силу внутренней необходимости, все богаче и богаче развивается изъ одной части въ другую и, наконецъ, въ финалѣ,

---

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 184.

[69] Ibid., p. 184.

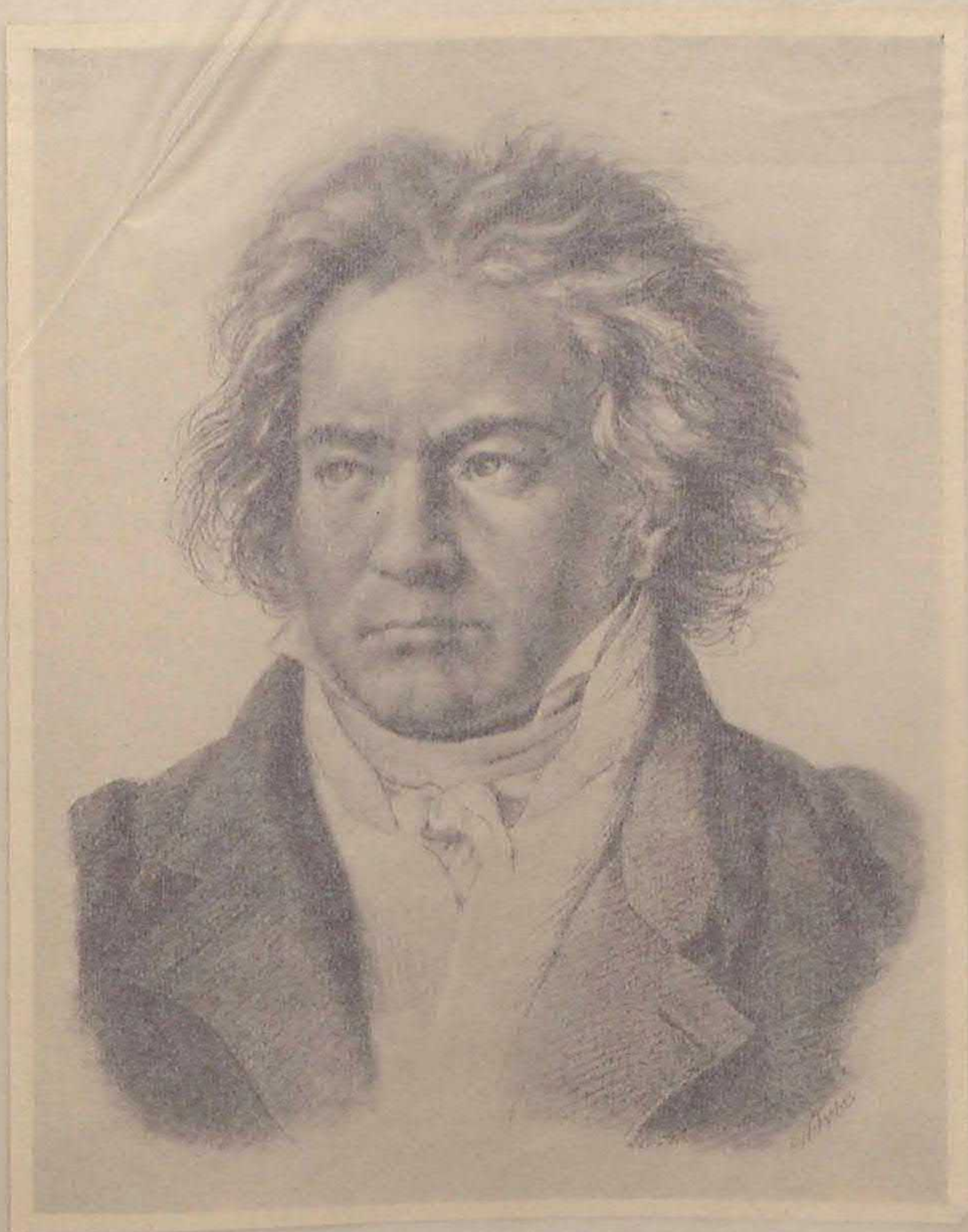
[70] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 236.

[71] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[72] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. Н. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 129.

[73] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 220. Вѣрнѣе полагать, что это арпеджіо внушено не иволгой, а золотымъ подорожникомъ (Goldammer). Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879, Bd, III. S. 42.

[74] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 224. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 212.



Ф. А. фонъ Клеберъ.—Бетховенъ.

«Пасторальная симфонія» навѣяна природою, которую Бетховенъ страстно любилъ. Уединенныя прогулки и созерцаніе красотъ природы успокаивали его мятежный духъ [68]. По его собственнымъ словамъ, онъ любилъ деревья больше людей [69]. «Какое блаженство—писалъ Бетховенъ Терезѣ Мальфати—гулять среди полей, кустарниковъ, травъ, скалъ, деревьевъ. Никто не можетъ такъ любить деревню, какъ я. Вѣдь лѣса, деревья, скалы издаютъ завѣтное эхо» [70]. На прогулкахъ осѣняло великаго композитора вдохновенье, и на лонѣ природы возникли его геніальныя творенья [71].

«Кто знаетъ прелестный видъ со склона Каленберга, близъ Вѣны (приблизительно, съ высотъ, повыше Гейлигенштадта),—эту панораму, идущую по виноградныимъ холмамъ и веселымъ мѣстностямъ перваго плана, до зеркала Дуная, затѣмъ по лѣсистымъ дунайскимъ равнинамъ, по широкой глади Мархфельда до тѣхъ мѣстъ, гдѣ голубые Карпаты вырѣзываются на горизонтѣ,—тотъ пойметъ, чѣмъ вдохновился Бетховенъ для своей «Пасторальной симфоніи» [72].

Въ апрѣлѣ 1823 г. Бетховенъ забрелъ въ любимое имъ предмѣстье Вѣны—въ Гейлигенштадтъ. Здѣсь, на опушкѣ лѣса, композиторъ остановился, долго обводилъ взоромъ дорогія сердцу мѣста, потомъ прилегъ на берегу ручья, подъ громаднымъ, развѣсистымъ вязомъ.

«Слышите-ли пѣніе птицъ?—спросилъ почти совершенно глухой композиторъ своего спутника Шиндлера.—Здѣсь я писалъ «Сцену у ручья»; иволги, перепела, соловьи и кукушки помогали мнѣ сочинять.

— Развѣ иволгѣ тоже отведено мѣсто въ симфоніи?

Бетховенъ молча вынулъ свою памятную книжку и написалъ арпеджіо въ C-dur, часто повторяющееся въ партитурѣ, въ особенности у флейты.

—Иволга была главнымъ композиторомъ и занимала первое мѣсто среди птицъ; прочія играли лишь вторыя роли [73].

Въ «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ пользовался народными пѣснями, а именно: славянскими мелодіями для первой темы первой части и для побочной темы послѣдней части [74].

«Пасторальная симфонія, помимо очаровательной прелести своей музыкальной фактуры, уже по одному поэтическому плану, положенному въ ея основаніе, есть глубокомысленное, геніальное произведеніе, въ которомъ поэтически-религіозная основная мысль въ первой части какъ бы пускаетъ первый ростокъ, затѣмъ, въ силу внутренней необходимости, все богаче и богаче развивается изъ одной части въ другую и, наконецъ, въ финалѣ,

---

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 184.

[69] Ibid., p. 184.

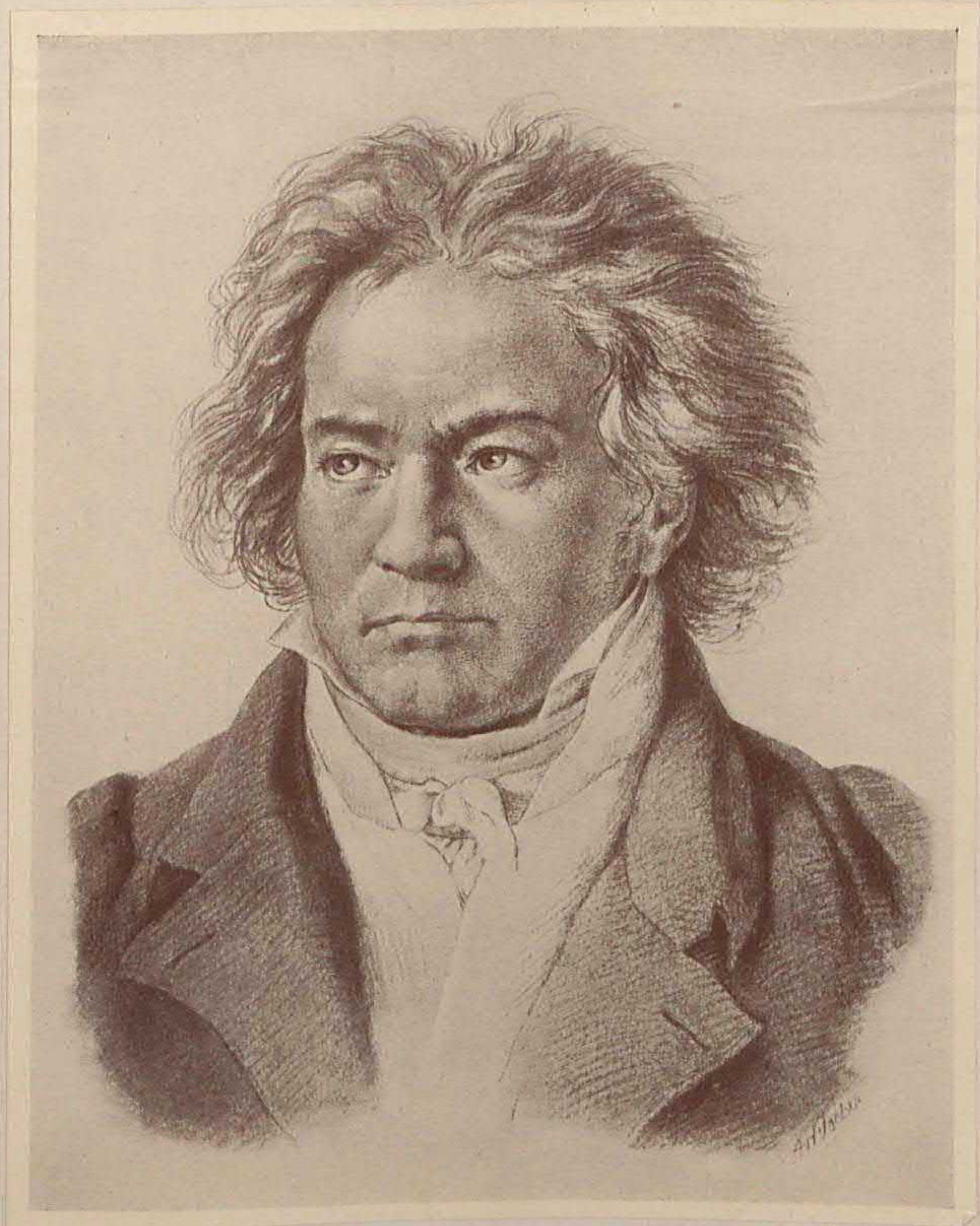
[70] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 236.

[71] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. 1, p. 228.

[72] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. Н. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889. стр. 129.

[73] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 220. Вѣрнѣе полагать, что это арпеджіо внушено не иволгой, а золотымъ подорожникомъ (Goldammer). Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879, Bd. III. S. 42.

[74] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 224. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 212.





Ф. А. фонъ Клеберъ.—Бетховенъ.

появляется предъ нами уже вполнѣ развившимся деревомъ, которое, коренясь въ землѣ, указываетъ вершиною на небо. Первая часть симфоніи— обширная пейзажная картина; въ ней разлитъ восторгъ, мощно наполняющій нашу грудь, когда, послѣ зимняго плѣна въ каменныхъ стѣнахъ тѣснаго, мрачнаго города, мы вновь соприкасаемся съ юношескою свѣжестью и прелестью природы. Безхитростный, идиллическій мотивъ piano, заключаемый ферматою, служитъ какъ бы эпиграфомъ къ симфоніи и сразу даетъ вѣрный тонъ настроенія. Далѣе, этотъ мотивъ развивается до настоящаго ликованія, такъ что композиторъ уже принужденъ противопоставить ему другой, столь же простой и столь же прелестный, который умѣряетъ его и въ то же время служитъ ему поводомъ для новаго развитія. Кто могъ бы перечислить всѣ чудныя подробности этой части? Упомянемъ лишь объ одной изъ нихъ, какое волшебное впечатлѣніе производитъ то мѣсто, гдѣ, начиная съ 16-го такта мотивъ: [musical notation] несется на насъ издалека и затѣмъ снова теряется въ пространствѣ [75]. Когда мы прослушали эту часть, закончившуюся своимъ начальнымъ мотивомъ,—намъ ясно, что авторъ своею надписью: «Пробужденіе пріятныхъ ощущеній при видѣ сельской природы» обозначилъ ея содержаніе хотя и вѣрно, но, въ сущности, только приблизительно. Мы сами какъ бы теряемся въ этомъ произведеніи, будучи со всѣхъ сторонъ увлекаемы чрезвычайною роскошью широко раскинутой окрестности. Наши мысли блуждаютъ какъ бы по обширной сценѣ, приготовленной для послѣдующаго дѣйствія. Въ первой части авторъ раздвинулъ свои границы насколько возможно шире; во второй, въ «Сценѣ у ручья», онъ собираетъ все, что было пробуждено и возбуждено въ предыдущей части, въ тѣсную уютно-ограниченную рамку. Здѣсь не трудно представить себѣ привлекательный видъ зеленой долины, по которой, въ тѣни красивыхъ деревьевъ, между густымъ кустарникомъ протекаетъ ручей. Въ лирическомъ созерцательномъ элементѣ этой части уже выступаетъ передъ нами задумчивый, мечтательный образъ (пожалуй, самого Бетховена). Тысяча весеннихъ голосовъ, свѣжихъ, цвѣтущихъ, охватываетъ его мощно пульсирующею въ нихъ творческою жизнью природы. Наконецъ, онъ останавливается и прислушивается къ удачно скомбинированнымъ голосамъ трехъ пѣвцовъ: соловья, перепела и кукушки: эта простота такъ мила, что можетъ тронуть до слезъ. Выйдя изъ долины, нашъ мечтатель, а за нимъ и мы, приходимъ, вполнѣ естественно, въ село, танцующее и веселящееся въ праздничный день («Lustiges Beisammensein der Landleute»). Кругозоръ нашъ, отъ отдѣльной личности прогуливающагося мечтателя у ручья, расширился до предѣловъ цѣлой толпы. Но передъ

[75] Въ своей «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ повторяетъ одинъ и тотъ же мотивъ много разъ кряду. Эти повторенія не причиняютъ монотонности, какъ и природа, со своимъ оди-

нами здѣсь не частная, случайно встрѣченная, крестьянская пляска въ томъ или другомъ селѣ:—эти веселящіеся люди, подобно гуляющимъ за городомъ въ «Фаустѣ» Гете, представители всего человѣчества, ликующаго во время свѣтлой, майской поры. Юморъ композитора находитъ себѣ обширное поле и проявляется забавнѣйшими шутками. Кого не разсмѣшитъ этотъ, шумно, по-мужицки, врывающійся двухчетвертной ритмъ, доводящій веселье до полнаго разгула, или комическая фигура деревенскаго фаготиста, который умѣетъ играть на своемъ инструментѣ только три ноты: [нотный пример], но онъ вставляетъ ихъ въ музыку съ замѣчательной находчивостью всюду, гдѣ только они могутъ подойти. Геніаленъ переходъ къ слѣдующей части: авторъ совершенно неожиданно переходитъ изъ комическаго въ его противоположность—возвышенное — посредствомъ вполнѣ естественнаго обстоятельства: гроза вдругъ прерываетъ веселье. Разгулъ элементовъ съ мощнымъ величіемъ напоминаетъ человѣку о его слабости предъ лицомъ этихъ бушующихъ силъ. Эта гроза не только очищаетъ физически воздухъ: она очищаетъ также и нравственную атмосферу, въ которой мы вращались. Гроза проходитъ. Она, посланница Всевышняго, являлась, чтобы «излить свѣжесть на крѣпнущіе стебли, на веселящіе сердца гроздья». Въ то время, когда громъ замолкаетъ вдали, и послѣдняя молнія еще сверкаетъ на горизонтѣ, пастушій рожокъ уже собираетъ разсѣявшихся. Взоры всѣхъ обращаются къ небу, и въ пастушески-простомъ и въ то же время торжественно-грандіозномъ финалѣ раздается хвала Царю и Творцу природы. Намъ даже кажется, что мы снова видимъ обширную мѣстность первой части, но при другомъ освѣщеніи, наполненную радостными, благодарными людьми, а надъ всѣмъ этимъ, какъ на старинныхъ картинахъ, проносящійся въ небѣ величественный образъ Старца — символъ божества [76], съ распростертыми, благословляющими руками» [77]. «Пасторальная симфонія», благодаря своей программѣ, навела на мысль исполнять это оркестровое произведеніе съ разными аксессуарами. Такъ, напр., въ Лондонѣ (1829 г.) «Пасторальная симфонія» была поставлена съ пѣніемъ и танцами; въ Дюссельдорфѣ (1863 г.) она сопровождалась живыми картинами; въ Лондонѣ (1864 г.), въ театрѣ Дрюриленъ, пантомимою [78].



---

наковымъ шелестомъ листьевъ, журчаніемъ ручья и пр. (Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 193, 195).

[76] На картинахъ, изображающихъ Св. Троицу, старческій образъ Отца есть такой же символъ, какъ и голубь для изображенія Св. Духа. Только одно, по возможности близкое къ природѣ изображеніе воплотившагося Сына представляетъ собою реальныя черты. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. П. Т. (съ 2-го нѣм. изд. СПБ. 1889, стр. 132).

[77] Тамъ же, стр. 129—132.

[78] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 224.




*Эрцгерцогъ Рудольфъ Австрійскій.*
*(Печатано съ разрѣшенія „Общества любителей музыки" въ Вѣнѣ.)*

## VI.



ЕСМОТРЯ на цѣлый рядъ геніальныхъ произведеній, написанныхъ Бетховеномъ, его мало цѣнили въ Вѣнѣ. Лишь небольшое число поклонниковъ преклонялось передъ нимъ. Поэтому онъ подумывалъ покинуть ее и воспользоваться приглашеніемъ Жерома Бонапарте, короля вестфальскаго. Тогда трое сановниковъ-меценатовъ заключили съ Бетховеномъ договоръ, согласно которому композитору назначался ежегодный окладъ въ 4000 гульденовъ съ тѣмъ, чтобы Бетховенъ не покидалъ Вѣны [1]. Договоръ въ окончательномъ видѣ имѣлъ слѣдующую редакцію: «Дѣятельность г. Людвига фанъ Бетхвоена постоянно

[1] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 225.



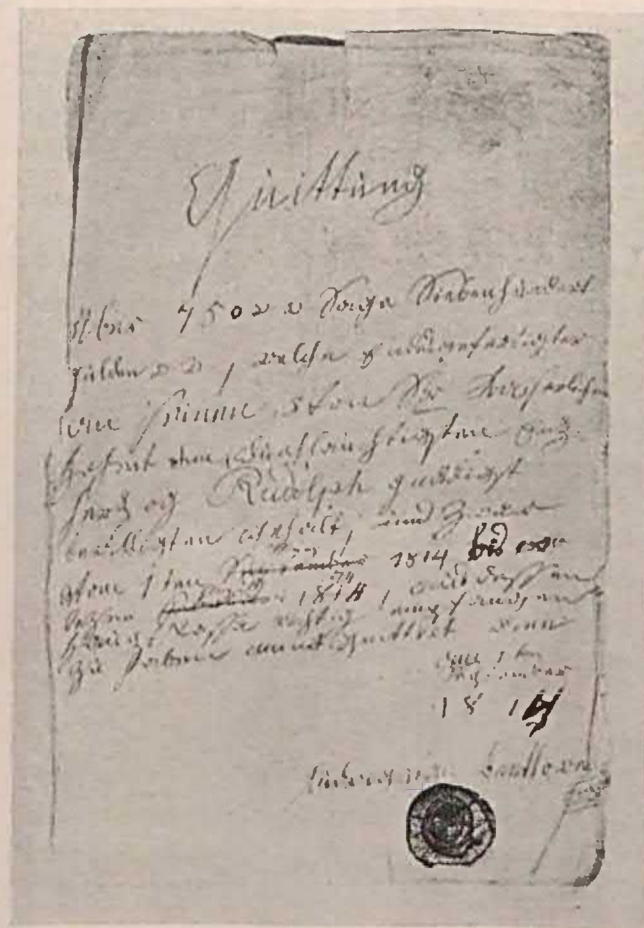
А. Грёфль. — Бетховенъ среди друзей.

убѣждаетъ насъ въ необычайности его композиторскаго генія и внушаетъ намъ мысль о содѣйствіи ему въ отношеніи осуществленія возлагаемыхъ на него надеждъ, исходящихъ изъ его нынѣшней дѣятельности. Такъ какъ, въ то же время, извѣстно, что только обезпеченный въ матеріальномъ отношеніи человѣкъ можетъ посвятить себя искусству, и только при этомъ условіи можетъ онъ создать великія и вдохновенныя произведенія во славу искусства, то нижеподписавшіеся рѣшили избавить г. Людвига фанъ Бетховена отъ подобныхъ заботъ и устранить жалкія препятствія развитію его генія. Съ этою цѣлью нижеподписавшіеся обязуются выплачивать ему ежегодно сумму въ 4000 гульденовъ по слѣдующему разсчету: Его императорское высочество Эрцгерцогъ Рудольфъ—1500 гульденовъ, высокородный князь Лобковичъ 700 гд., высокородный князь Фердинандъ Кинскій 1800 гд., итого 4000 гульденовъ, каковую сумму Людвигъ фанъ Бетховенъ будетъ получать по-полугодно отъ каждаго изъ соучастниковъ, соотвѣтственно долѣ каждаго и подъ расписку. Нижеподписавшіеся готовы уплачивать это содержаніе до тѣхъ поръ, пока г. Людвигъ фанъ Бетховенъ получитъ мѣсто съ окладомъ, соотвѣтствующимъ вышеуказанной суммѣ. Если же Людвигъ фанъ Бетховенъ не получитъ такой должности, или неблагопріятныя обс оятельства и старость помѣшаютъ ему заниматься музыкой, то нижеподписавшіеся обязуются выдавать ему эту сумму пожизненно. За это г. Людвигъ фанъ Бетховенъ обязуется жить постоянно въ Вѣнѣ, въ резиденціи высокихъ соучастниковъ сего договора, или же въ иномъ городѣ, находящемся въ потомственномъ владѣніи его величества императора австрійскаго, и не выѣзжать изъ этого города иначе, какъ на опредѣленные сроки, съ согласія высокихъ соучастниковъ, и лишь по дѣламъ или въ интересахъ искусства» [2]. Этотъ договоръ былъ заключенъ 1 марта 1809 г. Его подписали: Рудольфъ эрцгерцогъ, князь Лобковичъ эрцгерцогъ Рудницкій и Фердинандъ князь Кинскій [3]. Но впослѣдствіи сумма, назначенная въ этомъ договорѣ, значительно уменьшилась [4], и Бетховенъ сталъ терпѣть нужду [5]. По временамъ, какъ это видно изъ одного его письма, великій композиторъ бывалъ близокъ даже къ нищетѣ [6].

Къ 1809 году относится пятый концертъ для фортепіано съ оркестромъ (ор. 73, Es-dur) [7], — долго не понятый публикой, оцѣнившей его красоты лишь съ 1828 г., когда 17-тилѣтній Листъ сталъ исполнять это произведеніе [8]; квартетъ Es-dur ор. 74 [9], полный глубокаго настроенія [10], варіаціи для фортепіано (ор. 76), фантазія для фортепіано G-moll ор. 77, соната для фортепіано Fis-dur ор. 78 (см. стр. 58), соната для фортепіано Es-dur

[2] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 229—230.
[3] Тамъ же, стр. 230.
[4] Тамъ же, стр. 257. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1904. S. 80—81.
[5] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 570.
[6] Тамъ же, стр. 372.
[7] Тамъ же, стр. 903.
[8] Тамъ же, стр. 268—269.
[9] Тамъ же, стр. 903.
[10] Тамъ же, стр. 286—287.

op. 81-a, секстетъ для двухъ скрипокъ, альта, віолончели и 2 облигатныхъ валторнъ Es-dur (op. 81-b), четыре аріетты и одинъ дуэтъ съ аккомпаниментомъ фортепіано на слова Метастазіо, op. 82: № 1 «Hoffnung», № 2 «Liebes-Klag», № 3 «Arietta buffa», № 4 «Arietta assai seriosa» и № 5 «Lebensgenuss», Duett [11]. Соната op. 81-a Es-dur имѣетъ на своихъ трехъ частяхъ слѣдующіе заголовки: прощаніе, разлука, свиданіе. Эти слова объяснены самимъ композиторомъ, какъ это видно изъ автографа: «Прощаніе, Вѣна 4 мая 1809 г., день отъѣзда моего уважаемаго эрцгерцога, его императорскаго высочества, князя Рудольфа; возвращеніе его императорскаго высочества, моего уважаемаго эрцгерцога, князя Рудольфа, 30 января 1810 г.» [12].



*Расписка Бетховена въ полученіи жалованья отъ эрцгерцога Рудольфа.*

Въ томъ же 1810 г. Бетховенъ познакомился съ Беттиною Брентано, вышедшею замужъ за Іоахима фонъ-Арнимъ. Она благоговѣла передъ Бетховеномъ, сочиненія котораго производили на нее очень сильное впечатлѣніе. Однажды Бетховенъ спѣлъ ей сочиненный въ 1810 г. романсъ на слова Гете: «Ты знаешь ли край, гдѣ лимонныя рощи цвѣтутъ». Замѣтивъ румянецъ на ея лицѣ и лихорадочный блескъ въ глазахъ, Бетховенъ сказалъ: «Ахъ, дитя мое, вы—артистка въ душѣ, вы чувствуете, какъ они. Прекрасное трогаетъ всѣхъ благородныхъ людей и доводитъ ихъ порою до слезъ; но истинный артистъ не плачетъ. Энтузіазмъ воспламеняетъ его» [13]. Беттина была въ дружбѣ съ Гете [14], которому описала свое знакомство съ Бетховеномъ [15]. Въ своемъ письмѣ къ Гете Беттина приводитъ слѣдующія

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 904.
[12] Тамъ же, стр. 246.
[13] Тамъ же, стр. 250. Въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Беттинѣ Бетховенъ выразился такъ: «Умиленіе пристойно только бабамъ (прости мнѣ это); въ мужчинѣ музыка должна воспламенять духъ» (тамъ же, стр. 255).
[14] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 251.
[15] Это письмо тамъ же, стр. 251—252.

знаменательныя слова Бетховена о музыкѣ: «Мнѣ приходится презирать свѣтъ, который даже не подозрѣваетъ, что музыка — высшее откровеніе, что она выше, чѣмъ вся премудрость и философія» [16].

Отвѣчая на это письмо, Гете писалъ Беттинѣ:

«Дорогое дитя, ваше письмо доставило мнѣ минуты высокаго счастья. Вы мужественно напрягли всѣ ваши силы, чтобы внушить мнѣ представленіе объ этомъ высокомъ и благородномъ умѣ... Я былъ радъ имѣть предъ собою образъ этого геніальнаго человѣка... Передайте отъ меня Бетховену лучшія пожеланія и скажите, что я охотно готовъ принести нѣкоторую жертву съ цѣлью свести съ нимъ знакомство и обмѣняться мыслями и чувствами. Быть-можетъ, вы воспользуетесь вліяніемъ своимъ и склоните его пріѣхать въ Карлсбадъ, гдѣ я провожу каждое лѣто. Тамъ я на свободѣ буду слушать его и поучаться отъ его рѣчей.

«Просвѣщать его было бы съ моей стороны просто нелѣпо; имъ руководитъ высокій умъ, а лучи генія представляютъ ему все въ истинномъ свѣтѣ, тогда какъ мы находимся во тьмѣ и едва опредѣляемъ мѣсто, откуда загорается разсвѣтъ» [17].

Бетховенъ также очень желалъ познакомиться съ Гете [18], которому писалъ по поводу своей музыки къ Эгмонту, и получилъ отъ Гете отвѣтъ. Вотъ эти письма [19]:

«Его превосходительству господину

фонъ Гете.

Вѣна, 12 апрѣля 1811.

Ваше превосходительство!

Пользуюсь случаемъ, представившимся благодаря одному пріятелю моему (такъ же вашему большому поклоннику, какъ и я), уѣзжающему немедленно — чтобы выразить вамъ признательность за всѣ тѣ долгіе годы, которые я васъ знаю (а знаю я васъ съ дѣтства—это такъ мало за столь многое). Беттина Брентано увѣряла меня, что вы приняли бы меня не только любезно, но даже дружественно; но какъ смѣю я думать о такомъ пріемѣ, если считаю за честь только приблизиться къ вамъ съ величайшимъ почтеніемъ и несказаннымъ сердечнымъ волненіемъ, вызваннымъ вашими чудными твореніями! Вскорѣ вы получите изъ Лейпцига отъ Брейткопфа и Гертеля музыку къ Эгмонту, этому великолѣпному Эгмонту, котораго я пережилъ, продумалъ и положилъ на музыку съ такимъ же пыломъ увлеченія, съ какимъ перечитывалъ его.—Я очень желалъ бы знать ваше мнѣніе о ней, и пори-

---

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 252.
[17] Тамъ же, стр. 252.
[18] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261.
[19] Тамъ же, стр. 256—257.

щаніе ваше послужитъ мнѣ и искусству моему на пользу и будетъ принято мною такъ же, какъ и величайшая похвала—

Вашего превосходительства

великій поклонникъ

Людвигъ фанъ Бетховенъ».

На это письмо Бетховена Гете отвѣчалъ:

Карлсбадъ, 25 іюня 1811.

«Глубокоуважаемый и милостивый государь!

Ваше любезное письмо получилъ съ большимъ удовольствіемъ черезъ господина фонъ Олива. За выраженныя въ немъ чувства сердечно благодаренъ и могу васъ увѣрить, что отвѣчаю вамъ тѣмъ же; слушая ваши произведенія въ исполненіи хорошихъ артистовъ или любителей, я всегда испытываю желаніе увидѣть васъ когда-нибудь за роялемъ и насладиться вашимъ необыкновеннымъ дарованіемъ. Добрѣйшая Беттина Брентано вполнѣ заслуживаетъ того участія, которое вы ей оказали. Она говоритъ о васъ съ восторгомъ и живѣйшей симпатіей и считаетъ часы, проведенные съ вами, счастливѣйшими въ своей жизни.

Посвященную мнѣ музыку къ Эгмонту я навѣрное застану, когда возвращусь домой, и уже заранѣе благодаренъ—ибо уже отъ многихъ слышалъ о ней похвальные отзывы и предполагаю поставить ее въ теченіе этой зимы вмѣстѣ съ названной пьесой въ нашемъ театрѣ, чѣмъ доставлю величайшее наслажденіе самому себѣ и вашимъ многочисленнымъ здѣшнимъ поклонникамъ. Очень желалъ бы я подтвержденія словамъ господина фонъ Олива, обнадежившаго насъ, что вы посѣтите Веймаръ во время предстоящей поѣздки вашей, но желательно, чтобъ это было въ такое время, когда весь дворъ и вся музыкальная публика въ полномъ сборѣ. Вамъ, конечно, будетъ оказанъ пріемъ, достойный вашихъ заслугъ и дарованія. Но никто въ этомъ не заинтересованъ болѣе меня, посылающаго вамъ пожеланіе добраго здоровья и просьбы не забывать меня и приносящаго искреннѣйшую благодарность за все то, чѣмъ вы одарили меня».

Знакомство Бетховена съ Гете состоялось лѣтомъ 1811 года въ Теплицѣ, куда съѣхалось много коронованныхъ и знатныхъ особъ. Но они оба разочаровались другъ въ другѣ. Бетховенъ увидалъ въ Гете сановника [20], а Гете былъ шокированъ Бетховеномъ, который держалъ себя черезчуръ «на-

[20] Бетховенъ, описывая Беттинѣ свою прогулку съ Гете, на которой они встрѣтили всю императорскую семью, разсказываетъ: «Князья и блюдолизы образовали шпалеры; герцогъ Рудольфъ снялъ предо мною шляпу, императрица поклонилась первая. Эти господа знаютъ меня. Мнѣ смѣшно было смотрѣть, какъ процессія дефилировала передъ Гете, стоявшимъ въ сторонѣ съ обнаженной и низко склонившейся головой» (Корганов, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 255).

распашку» [21]. Гете писалъ 2 сентября 1812 г. Цельтеру о Бетховенѣ: «Въ Теплицѣ я познакомился съ Бетховеномъ; его дарованіе меня чрезвычайно поразило; къ сожалѣнію, онъ обладаетъ нравомъ неукротимымъ. Міръ представляется ему ненавистнымъ твореніемъ. Быть-можетъ, взглядъ этотъ



*Беттина фонъ-Арнимъ, урожденная Брентано (1785—1859).*

не лишенъ основанія, но отъ этого не легче ни ему, ни окружающимъ его. Во всякомъ случаѣ, онъ заслуживаетъ снисхожденія и сожалѣнія, такъ какъ совершенно теряетъ слухъ, и эта глухота болѣе вредитъ ему въ сношеніяхъ съ окружающими, нежели въ отношеніи къ искусству. Когда наступитъ эта катастрофа, то лаконизмъ его рѣчи станетъ чрезвычайнымъ» [22].

Если Бетховенъ разочаровался въ Гете, какъ человѣкѣ, то это не помѣшало великому композитору увлекаться твореніями великаго поэта. Еще въ

[21] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261. «Сегодня я весь нараспашку»—говорилъ Бетховенъ, когда бывалъ въ хорошемъ настроеніи духа. Тамъ же, стр. 690. Ср. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies» 2 ed. London 1896, p. 124, 231, 260, 263, 278, 305, 401.

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261—262.

Wien am 10ten
Februar 1811

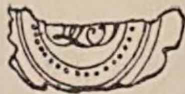
geliebte, liebe Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von
ihnen und sehe aus ihrem Briefe
an die Tonie daß sie sich immer
meiner und zwar viel zu vortheilhaft
erinnern — ihren ersten Brief
habe ich den ganzen Sommer mit
mir herumgetragen, und es hat
mich oft selig gemacht, wenn ich ihnen
auch nicht so oft schreibe, und sie gar
nichts von mir sehen, so schreibe
ich ihnen doch 1000 mal tausend Briefe
in Gedanken — wie sie sich in
Berlin in das Weltgeschmeiß
finden, könnte ich mir denken wenn
ich's nicht von ihnen gelesen hätte,
[illegible] Schwätzen über Kunst, ohne
Thaten!!!!! die beste Zeichnung

Письмо Бетховена Беттинѣ Брентано.

hierüber findet sich in Schillers
Gedicht „die Klage" wo die Sonne
scheint ——— Sie wünschen
Licht zu haben, denn es ist schon
geschehen, und ich habe Sie
nicht einmal [illegible] [illegible]
können, so können der alten Glück
~~auf~~ ihnen und ihren Gestalten zu,
womit die Ehre der ehrlichen
gezeigt ——— da soll ich ihnen
davon nur sagen „bedauern mein
Schicksal" rufe ich mit dem Jeremias
aus rette ich mir [illegible]
Hoffnungsgaben so will auch
verschönern ~~[illegible]~~ für alles übrige
Volk und lasse dem alles in sich fassenden
einem höchsten ~~[illegible]~~ —

Den Göthe wenn Sie ihm etwas von mir
schreiben, suchen Sie alle die
Worte aus, die ihm meine
innigste Verehrung und
Bewunderung ausdrücken
ich bin eben im Begriff ihm selbst
zu schreiben wegen Egmont
wozu ich die Musik gesezt
und zwar bloß aus liebe zu
seinen Dichtungen, die mich
glücklich machen, wer kann
aber auch einem großen Dichter
genug danken, dem kostbarsten
Kleinod einer Nation? —
nun nichts mehr liebe gute B., ich kam
diesen Morgen um 4 Uhr erst von einem
Bacchanal, wo ich sogar viel lachen muste um
heute beinahe eben so viel zu weinen
Rauschende Freude treibt mich oft
gewaltthätig wieder in mich selbst zu-
rück — wegen Clemens vielen Dank für sein
entgegenkommen, was die Cantate betrifft, so ist der Gegen-
stand für uns hier nicht wichtig genug, ein anderes
ist's in Berlin, was die Zuneigung, so hat die Schwester
davon eine so große Portion, daß dem Bruder nicht
viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? — nun lebe wohl
liebe liebe B. ich küsse dich [redacted] auf deine Stirne, und drücke
damit, wie mit einem Siegel, alle meine Gedanken für dich
auf. — Schreiben Sie bald, bald, oft ihrem Freunde
Beethoven



von Wien.

An

Fräulein Bettine v. Brentano

Wisconti Laroche

in

Berlin.

bey Hr. v. Savigny
Monbijou=Platz No. 1.

Beethoven wohnt auf
der Mölker=Bastey im
Pascolatischen Hause



1822 г. Бетховенъ говорилъ Рохлицу: «Съ того лѣта въ Теплицѣ—если я беру читать что-либо, то преимущественно Гете» [23] (ср. стр. 33).

Въ Теплицѣ же Бетховенъ получилъ въ подарокъ отъ одной десятилѣтней дѣвочки вышитый ею бюваръ. Бетховенъ былъ тронутъ этимъ и написалъ ей письмо, въ которомъ, между прочимъ, высказываетъ слѣдующія мысли: «Продолжай работать, не довольствуйся поверхностнымъ изученіемъ музыки и постарайся вникнуть въ сущность ея; она достойна этого труда, ибо только искусство и наука могутъ возвысить насъ до божественнаго... Истинный артистъ не пренебрегаетъ скромными тружениками. Онъ знаетъ, что искусство безпредѣльно и безконечно: во мракѣ, его окружающемъ, онъ чувствуетъ, что громадное разстояніе отдѣляетъ его отъ намѣченной цѣли. Среди всеобщихъ восторговъ онъ горюетъ и сокрушается о томъ, что не можетъ достичь высокихъ сферъ искусства, откуда доходятъ до него лучи блестящаго свѣтила, которыя онъ мечтаетъ покорить себѣ» [24].

Къ 1810 г. относятся шесть пѣсенъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано: № 1 «Mignon»—слова Гете, № 2 «Neue Liebe, neues Leben»—слова Гете, № 3 «Es war einmal ein König» изъ «Фауста» Гете, № 4 «Gretel's Warnung»—слова Галема, № 5 «An den fernen Geliebten»—слова Рейсига, № 6 «Der Zufriedene»—слова Рейсига [25] и три пѣсни на слова Гете для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано (ор. 83) [26]. Въ послѣдней пѣснѣ 83-го opus'а замѣтенъ зародышъ хоровой темы IX симфоніи [27]. Къ 1810 г. относятся также квартетъ F-moll (ор. 95) [28] и музыка къ трагедіи Гете «Эгмонтъ» (ор. 84) [29], состоящая изъ 1) увертюры, 2) пѣсни Клары (I дѣйствіе, III сцена, «Гремятъ барабаны»), 3) второй пѣсни Клары (III дѣйствіе, II сцена, «И веселыхъ, и тяжелыхъ»), 4) четырехъ антрактовъ, 5) смерти Клары, 6) видѣнія Эгмонта и 7) «Побѣдной симфоніи» или финала, раздающагося за послѣдними словами Эгмонта, призывающаго народъ къ возстанію за независимость. Этотъ финалъ представляетъ также заключительную часть увертюры [30].

Къ 1811 году относится тріо для фортепіано, скрипки и віолончели B-dur ор. 97 [31] (см. стр. 35—36), одно изъ величайшихъ произведеній Бетховена въ области камерной музыки. Это тріо представляетъ яркій образчикъ музыкальнаго юмора. Послѣ первой части, отличающейся изяществомъ формы, глубиной настроенія и оригинальностью, скерцо начинается шутливою игрою голосовъ, которые отвѣчаютъ другъ другу. Вдругъ это веселье

---

[23] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 262—263.
[24] Тамъ же, стр. 262.
[25] Тамъ же, стр. 903.
[26] Тамъ же, стр. 904.
[27] Тамъ же, стр. 285.
[28] Тамъ же, стр. 905.
[29] Тамъ же, стр. 904.
[30] Тамъ же, стр. 248—249. Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig. 1886. S. 90—92. Въ 1821 г. Friedrich Mosengeil написалъ стихотвореніе, соединяющее номера музыки Бетховена. Такой же соединительный текстъ написалъ и Michael Bernays. (Ibid., S. 92. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 249).
[31] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 905.

прекращается и заглушается мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вмѣсто грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ скерцо тема Andante съ варіаціями уноситъ душу слушателя далеко отъ земной сутолоки, выражая настроенія, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ. Вдругъ это паренье въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ, и снова раздается смѣхъ бодраго веселья [32].

Къ 1811 же году относятся восемь номеровъ и увертюра къ эпилогу Коцебу «Развалины Аѳинъ» (op. 113, см. стр. 36) [33], а также девять номеровъ и увертюра къ прологу Коцебу «Король Стефанъ или первый благодѣтель Венгріи» [34].

Въ Будапештѣ предполагалось 4 октября 1811 г. открытіе новаго театра. Было рѣшено отпраздновать это событіе постановкой пролога, драмы съ содержаніемъ изъ исторіи Венгріи и финала съ аллегорическимъ содержаніемъ и съ музыкой. Распорядители предположеннаго торжества обратились сначала къ Генриху Коллину, а потомъ, вслѣдствіе отказа его, къ Коцебу, прося разработать соотвѣтствующую программу; талантливый поэтъ предложилъ для пролога сказаніе о «Королѣ Стефанѣ», для финала—«Развалины Аѳинъ», а для драмы—«Бѣгство царя Бела»; послѣднее было отклонено, такъ какъ могло быть принято за намекъ на двухкратное бѣгство императора Франца изъ своей столицы при отдаленныхъ раскатахъ французскихъ пушекъ.

Содержаніе пролога «Король Стефанъ (см. стр. 36), первый благодѣтель Венгріи» заимствовано изъ преданія о жизни основателя династіи Арпадовъ; Бетховенъ, принявшій заказъ на музыкальные номера къ венгерскому торжеству, написалъ къ этой легендѣ увертюру, тріумфальный маршъ, шесть хоровъ и нѣсколько мелодрамъ.

Аллегорическія сцены подъ названіемъ «Развалины Аѳинъ», подобно прологу, были составлены спѣшно, небрежно, содержаніе ихъ было такъ же ничтожно, а изложеніе такъ же вульгарно. Сюжетъ ихъ слѣдующій: Юпитеръ усыпляетъ Минерву на 2000 лѣтъ за то, что она не оградила Сократа, мудрости котораго завидовала, отъ безжалостныхъ и несправедливыхъ судей. Въ пустынной мѣстности, въ пещерѣ, спитъ Минерва, когда таинственные голоса возвѣщаютъ конецъ ея сна, и Меркурій, посланникъ Юпитера, является пробудить ее. Богиня немедленно уносится въ Аѳины, гдѣ съ ужасомъ находитъ печальныя развалины нѣкогда славной столицы и видитъ всю Грецію порабощенную послѣдователями Магомета. Минерва хочетъ направиться въ Римъ, но Меркурій сообщаетъ ей, что столица латинянъ также стала жертвою

---

[32] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». Leipzig. 1860, S. 20.

[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 907.

[34] Тамъ же, стр. 908.



*К. Рёлингъ.—Бетховенъ и Гете въ Теплицѣ въ [illegible]*

прекращается и заглушается мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вмѣсто грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ скерцо тема Andante съ варіаціями уноситъ душу слушателя далеко отъ земной сутолоки, выражая настроенія, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ. Вдругъ это пареніе въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ, и снова раздается смѣхъ бодраго веселья [32].

Къ 1811 же году относятся восемь номеровъ и увертюра къ эпилогу Коцебу «Развалины Аѳинъ» (ор. 113, см. стр. 36) [33], а также девять номеровъ и увертюра къ прологу Коцебу «Король Стефанъ или первый благодѣтель Венгріи» [34].

Въ Будапештѣ предполагалось 4 октября 1811 г. открытіе новаго театра. Было рѣшено отпраздновать это событіе постановкой пролога, драмы съ содержаніемъ изъ исторіи Венгріи и финала съ аллегорическимъ содержаніемъ и съ музыкой. Распорядители предположеннаго торжества обратились сначала къ Генриху Коллину, а потомъ, вслѣдствіе отказа его, къ Коцебу, прося разработать соотвѣтствующую программу; талантливый поэтъ предложилъ для пролога сказаніе о «Королѣ Стефанѣ», для финала—«Развалины Аѳинъ», а для драмы—«Бѣгство царя Белы»; послѣднее было отклонено, такъ какъ могло быть принято за намекъ на двухкратное бѣгство императора Франца изъ своей столицы при отдаленныхъ раскатахъ французскихъ пушекъ.

Содержаніе пролога «Король Стефанъ (см. стр. 36), первый благодѣтель Венгріи» заимствовано изъ преданія о жизни основателя династіи Арпадовъ; Бетховенъ, принявшій заказъ на музыкальные номера къ венгерскому торжеству, написалъ къ этой легендѣ увертюру, тріумфальный маршъ, шесть хоровъ и нѣсколько мелодрамъ.

Аллегорическія сцены подъ названіемъ «Развалины Аѳинъ», подобно прологу, были составлены спѣшно, небрежно, содержаніе ихъ было такъ же ничтожно, а изложеніе такъ же вульгарно. Сюжетъ ихъ слѣдующій: Юпитеръ усыпляетъ Минерву на 2000 лѣтъ за то, что она не оградила Сократа, мудрости котораго завидовала, отъ безжалостныхъ и несправедливыхъ судей. Въ пустынной мѣстности, въ пещерѣ, спитъ Минерва, когда таинственные голоса возвѣщаютъ конецъ ея сна, и Меркурій, посланникъ Юпитера, является пробудить ее. Богиня немедленно уносится въ Аѳины, гдѣ съ ужасомъ находитъ печальныя развалины нѣкогда славной столицы и видитъ всю Грецію порабощенную послѣдователями Магомета. Минерва хочетъ направиться въ Римъ, но Меркурій сообщаетъ ей, что столица латинянъ также стала жертвою

---

[32] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». Leipzig. 1860, S. 20.

[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909. стр. 907.

[34] Тамъ же, стр. 908.



*К. Рёлингъ.—Бетховенъ и Гете въ Теплицѣ въ 1811 г.*

варваровъ, и что страждущія музы нашли себѣ пріютъ въ столицѣ Венгріи. Предъ зрителемъ проходитъ торжественный кортежъ съ колесницами Таліи и Мельпомены. Вдругъ раздаются раскаты грома, молнія сверкаетъ въ небесахъ, и жрецъ Юпитера возвѣщаетъ, что бюстъ императора долженъ быть установленъ между изображеніями музъ, что немедленно исполняется при звукахъ хора съ оркестромъ и при ослѣпительномъ свѣтѣ бенгальскаго огня, постепенно скрывающагося за падающимъ занавѣсомъ.

Этотъ ничтожный сюжетъ, восторгавшій, впрочемъ, Мендельсона, сумѣлъ вызвать появленіе прелестныхъ отрывковъ Бетховена, хора дервишей, марша янычаръ и тріумфальнаго шествія.

Открытіе театра въ Пештѣ было отложено на 9 февраля 1812 г. и состоялось въ отсутствіи Бетховена, которому болѣзнь не позволила покинуть Вѣну. Спустя десять дней «Вѣнская Газета» сообщила:

«Новый театръ въ Пештѣ былъ торжественно открытъ 9 февраля; зданіе было очень эффектно освѣщено внутри и снаружи. Торжество началось прологомъ, подъ названіемъ «Первый благодѣтель Венгріи», вслѣдъ за которымъ слѣдовала историческая картина «Провозглашеніе Пешта вольнымъ городомъ Имперіи». Спектакль окончился пьесой съ пѣніемъ и хорами—«Развалины Аѳинъ». Это произведеніе, какъ и прологъ, принадлежитъ перу нашего знаменитаго драматурга г. Коцебу, которому поручено было написать ихъ для этого событія. Музыка принадлежитъ нашему достойному композитору Бетховену. Зала была полна, и успѣхъ былъ полный» [35].

Къ 1812 г. относятся: соната для фортепіано и скрипки G-dur (op. 96), 7-ая симфонія A-dur (op. 92) и 8-ая—F-dur (op. 93) [36]. «Сегодня я весь нараспашку»,—говорилъ Бетховенъ въ минуты веселаго настроенія и тогда позволялъ себѣ довольно грубоватыя шутки (см. стр. 91—92). Эта черта въ характерѣ Бетховена отразилась въ его 7-ой и 8-ой симфоніяхъ [37]. Въ особенности веселость «нараспашку» Бетховена сказывается въ финалѣ 7-ой симфоніи [38]. Въ этомъ финалѣ есть сходство съ аккомпаниментомъ Бетховена къ ирландской мелодіи «Nora Creina» [39]. Мелодія тріо есть гимнъ пилигримовъ, поющійся въ южной Австріи [40].

«Седьмая симфонія—говоритъ Берліозъ—славится своимъ Allegretto, но не потому, что другія части слабѣе, далеко нѣтъ» [41].

Тема Allegretto 8-ой симфоніи взята изъ 4-хголоснаго канона, написаннаго Бетховеномъ на слова, касающіяся Мельцеля, изобрѣтателя метронома [42].

---

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 269—270.
[36] Тамъ же, стр. 905.
[37] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896, p. 230—231, 278.
[38] Ibid., p. 260.
[39] Ibid., p. 261.
[40] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 257—258.
[41] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 349.
[42] Тамъ же, стр. 279. Ср. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 293. Тамъ же помѣщенъ этотъ канонъ (p. 293).

Бетховенъ считалъ 7-ую симфонію однимъ изъ лучшихъ своихъ произведеній [43], а 8-ую симфонію—лучше всѣхъ остальныхъ [44]. Оркестръ 8-ой симфоніи весьма скромный: нѣтъ ни одного тромбона, въ Allegretto нѣтъ ни трубъ, ни тимпановъ. Въ финалѣ тимпаны, какъ это иногда встрѣчается у І.-С. Баха, настроены въ октавахъ [45]. Съ началомъ 8-ой симфоніи Бетховена сходно начало А-дурнаго квинтета Мендельсона [46], мотивомъ второй части этой симфоніи воспользовался Ромбергъ для послѣдней части своего 8-го концерта для віолончели [47], а мотивъ тріо менуэта сходенъ съ менуэтомъ для двухъ флейтъ Бетховена 1792 г. [48].

8-ая симфонія есть наиболѣе правдивый портретъ автора въ его будничной, повседневной жизни [49]. Эта симфонія можетъ быть названа юмористической [50], потому что преисполнена юмора [51], достигающаго въ финалѣ едва ли не шекспировской высоты [52].

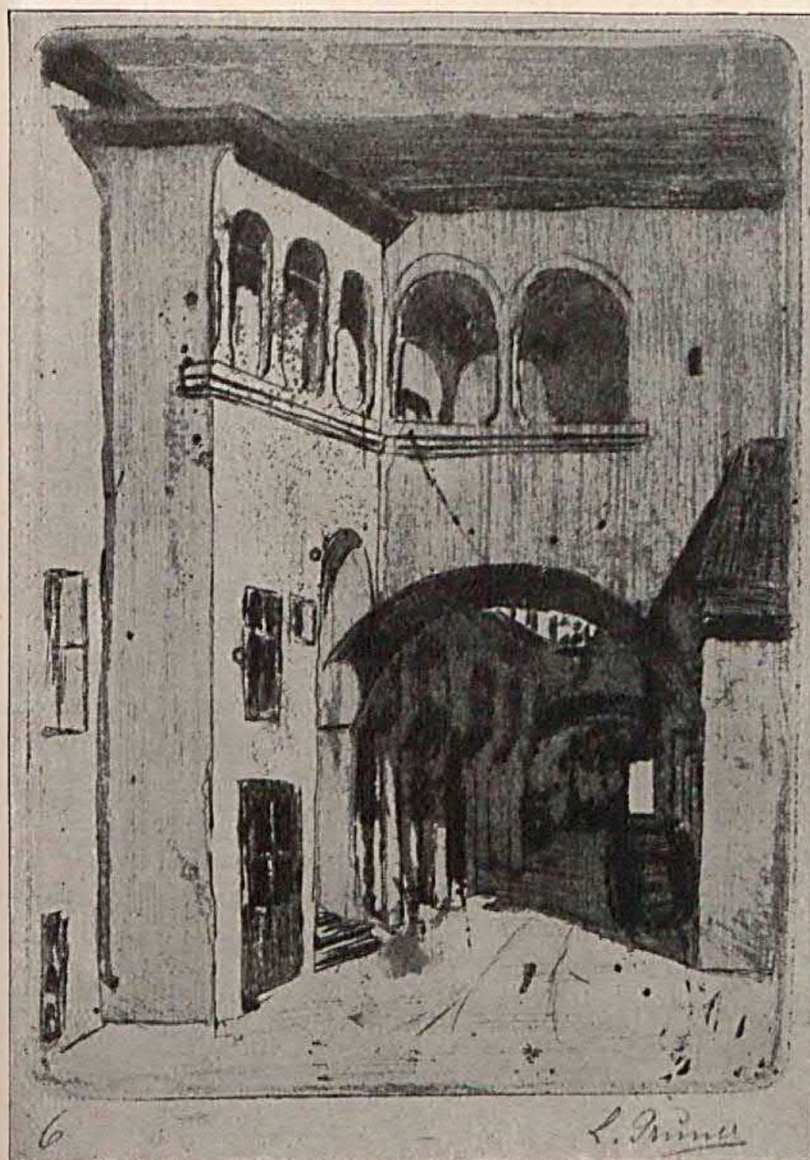
Къ 1813 г. относится «Побѣда Веллингтона или Сраженіе при Витторіи» для оркестра (ор. 91) [53]. Это произведеніе было исполнено въ концертѣ 8 декабря 1813 г. Въ этомъ концертѣ въ первый разъ исполнялась и 7-ая симфонія, оконченная 13 мая 1812 г. [54]. Въ это время писать музыку на разныя сраженія и побѣды было въ модѣ [55]. Мысль написать «Побѣду Веллингтона или Сраженіе при Витторіи» внушена Бетховену Мельцелемъ, хорошимъ піанистомъ и музыкантомъ. Мельцель получилъ патентъ на изобрѣтенный голландцемъ Винкелемъ метрономъ, неправильно называемый метрономомъ Мельцеля. Мельцель изобрѣлъ много другихъ приборовъ, между ними были и слуховые, которые очень заинтересовали глухого композитора.

Послѣднимъ изобрѣтеніемъ этого предпріимчиваго механика была п а н г а р м о н и к а; это было сочетаніе обыкновенной шарманки огромнаго размѣра съ 42 инструментами: трубами, флейтами, кларнетами, гобоями, литаврами и барабанами, доводившими звучность исполненія до небывалыхъ размѣровъ, чѣмъ Мельцель не безъ основанія мечталъ удивить Европу. Первый такой инструментъ онъ отвезъ и демонстрировалъ въ Парижѣ въ 1807 г., гдѣ продалъ его тогда же за 60 тысячъ франковъ. Вторую, болѣе усовершенствованную пангармонику онъ имѣлъ въ виду сбыть въ Лондонѣ, что и сдѣлалъ въ 1825 году почти за полъ-милліона рублей. Для этого-то второго инструмента ему надо было найти эффектную, блестящую, шумную пьесу, не лишенную патріотическаго значенія для сыновъ Альбіона. Побѣда Вел-

---

[43] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 270.
[44] Ibid., p. 279. Cp. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III. S. 273.
[45] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 280.
[46] Ibid., p. 284.
[47] Ibid., p. 292.
[48] Ibid., p. 296.
[49] Ibid., p. 282.
[50] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 278.
[51] Ibid., p. 280, 285, 303, 305—308.
[52] Ibid., p. 297. О юморѣ въ музыкѣ Бетховена и преимущественно въ его 8-ой симфоніи см. Ambros, «Bunte Blätter», 1874, S. 192 ff. Cp. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 840.
[53] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 905.
[54] Тамъ же, стр. 347.
[55] Тамъ же, стр. 348.

лингтона надъ французами 21-го іюня 1813 г. точно была предназначена для затѣи Мельцеля. Въ эпоху наполеоновскихъ войнъ музыкальное изображеніе сраженій и побѣдъ встрѣчается часто: писались «сраженія» при Прагѣ, при



*Домъ въ Мёдлингѣ, въ которомъ жилъ Бетховенъ лѣтомъ 1818 и 1819 г. По рисунку Р. Грунера. (Печатано съ разрѣшенія издательства І. Грюнфельда въ Вѣнѣ).*

Аустерлицѣ; Фуксъ написалъ «сраженіе при Іенѣ», имѣвшее такой успѣхъ, что въ числѣ аранжировокъ партитуры появился даже дуэтъ для двухъ флейтъ; композиторы наперерывъ сочиняли «сраженія» при Вюрцбургѣ, при

Маренго, при Ваграмѣ. «Вдохновленный» Мельцелемъ, Бетховенъ написалъ также «Сраженіе при Витторіи», гдѣ борьба англійскихъ мелодій «Rule Britannia» и «God save the King» съ французской пѣсней «Malborough s'en va-t-en guerre» кончается побѣдой первыхъ. Исполненное впервые рядомъ съ 7-ой симфоніей это вздорное (какъ называлъ его потомъ авторъ) произведеніе имѣло блестящій успѣхъ и затмило своими пошлыми эффектами неувядаемыя красоты симфоніи. Концертъ 3 декабря 1813 года имѣлъ цѣль благотворительную: помощь раненымъ при Ганау солдатамъ австрійской и баварской арміи. Авторъ дирижировалъ самъ; всѣ лучшіе музыканты приняли участіе въ исполненіи: Сальери управлялъ отдѣльной бандой, изображавшей пушечную пальбу; Шпоръ, Мошелесъ, Ромбергъ сидѣли въ оркестрѣ, Гуммель стоялъ у турецкаго барабана, Мейерберъ билъ въ литавры» [56].

Къ 1814 г. относятся: полонезъ для фортепіано C-dur op. 89, «Merkenstein» для 2 голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано op. 100, увертюра для оркестра C-dur, op. 115, и «Мигъ славы» («Der glorreiche Augenblick»)—кантата для 4 солистовъ съ хоромъ и оркестромъ, шесть нумеровъ, op. 136 [57]. Эта кантата была написана по случаю Вѣнскаго конгресса (1814 г.). Она была поручена автору «Сраженія при Витторіи» и должна была выразить «привѣтъ города Виндобоны иностраннымъ монархамъ» [58], на текстъ доктора Вейсенбаха. Подборъ напыщенныхъ фразъ, предложенный композитору для музыкальной иллюстраціи, потребовалъ, какъ онъ самъ выразился, «героической рѣшимости для этой работы» [59], принесшей ему званіе «Почетнаго гражданина города Вѣны» [60]. 29 ноября 1814 г. были исполнены: эта кантата, «Побѣда Веллингтона» (или «Сраженіе при Витторіи») и 8-ая симфонія въ присутствіи всей знати, королей и императоровъ, гостившихъ въ Вѣнѣ. «Если бы не присутствіе ихъ, то публика еще громче проявила бы свои восторги»,—писалъ рецензентъ. Впослѣдствіи та же кантата была издана съ текстомъ Рохлица подъ названіемъ «Хвала гармоніи» [61]. 18 августа 1814 г. [62] была окончена соната для фортепіано E-moll op. 90. Она посвящена графу Морицу Лихновскому, которому композиторъ говорилъ по поводу этой сонаты слѣдующее: «Въ ней разсказывается исторія твоей любви: твое увлеченіе, послѣ смерти жены, оперною пѣвицею, колебаніе относительно брака съ этой особой, призракъ упрековъ аристократіи въ мезальянсѣ, побѣда любви и прелести супружеской жизни. Я могъ бы назвать I часть: «Борьба чувства съ разумомъ», а II часть: «Бесѣда съ возлюбленной», но едва ли ты одобришь появленіе такихъ заголовковъ въ печатномъ экземплярѣ» [63].

---

[56] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 347—348.
[57] Тамъ же, стр. 393, 905, 907, 909.
[58] Тамъ же, стр. 393.
[59] Тамъ же, стр. 393.
[60] Тамъ же, стр. 393.
[61] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 393—394.
[62] Тамъ же, стр. 388.
[63] Тамъ же, стр. 389. Первую часть Бетховенъ хотѣлъ озаглавить такъ: «Борьба между головою и сердцемъ» (Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 266).

Къ 1815 г. относятся двѣ сонаты для фортепіано и віолончели op. 102, № 1 C-dur, № 2 D-dur [64], задуманныя, набросанныя и законченныя во время Вѣнскаго конгресса [65], двадцать-восемь шотландскихъ пѣсенъ для одного голоса, нѣкоторыя для 2 голосовъ и маленькаго хора, съ аккомпаниментомъ фортепіано, скрипки и віолончели (op. 108) [66], заказанныя издателемъ Томсономъ изъ Эдинбурга [67], и «Морская тишь и счастливое плаваніе», для 4 голосовъ съ оркестромъ (текстъ Гете, op. 112) [68].

Къ 1816 г. относится «Der Mann von Wort» для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, соната для фортепіано A-dur (op. 101), «An die Hoffnung» для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано (op. 94), (изъ «Ураніи» Тидге) [69] и «An die ferne Geliebte» (op. 98) для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано—шесть нумеровъ изъ сборника пѣсенъ А. Эйтелеса [70]. «Къ отсутствующей возлюбленной»—такъ названъ «рядъ романсовъ, слѣдующихъ однинъ за другимъ, подобно жемчужинамъ въ драгоцѣнномъ ожерельѣ; эти шесть мелодій, связанныхъ общей идеей, послужили образцомъ, которому подражали впослѣдствіи многіе авторы; серія пѣсенъ или «Liederkreis», впервые появившаяся изъ-подъ пера Бетховена, имѣла эпигоновъ въ видѣ «Winterreise» и «Die schöne Müllerin» Шуберта, «Dichterliebe» и «Frauenliebe» Шумана, «Poème d'amour» и «Poème d'avril» Массене и др. Это—единственное произведеніе, гдѣ авторъ, сохранивъ всю мощь своего генія, оставаясь глубокимъ реалистомъ, слѣдующимъ за текстомъ и выражающимъ яркими штрихами настроеніе его, вполнѣ приблизился къ чувственной прелести итальянской кантилены, создалъ чудныя по пѣвучести мелодіи» [71].

Бетховенъ въ большей части своихъ пѣсенъ еще стоитъ на точкѣ зрѣнія Рейхардта и Цельтера и довольствуется превращеніемъ поэтической просодіи въ музыкальный ритмъ, сообщая, конечно, своей музыкѣ свою, исключительно ему присущую, экспрессію, какъ, напримѣръ, въ «Wonne der Wehmut» въ «Kennst du das Land». Иногда Бетховенъ поражаетъ своей гармоніей, несмотря на простоту употребляемыхъ имъ средствъ, напримѣръ, въ «Die Ehre Gottes in der Natur» и въ «Abendlied unterm gestirnten Himmel». «Аделаида» (стр. 51—52), этотъ типичный образчикъ музыкальнаго рококо, напоминаетъ Цумштеега раздѣленіемъ цѣлаго на самостоятельныя части, не мѣшающія, однако, единству настроенія. Лишь въ своемъ 98-омъ opus'ѣ: «Liederkreis an die ferne Geliebte» Бетховенъ освобождается отъ традиціи и возвышается до вполнѣ развитой художественной пѣсни [72].

---

64 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.
65 Тамъ же, стр. 404.
66 Тамъ же, стр. 906—907.
67 Тамъ же, стр. 577.
68 Тамъ же, стр. 907.
69 Тамъ же, стр. 905.
70 Тамъ же, стр. 905.
71 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 460.
72 H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 121. Объ «Аделаидѣ» Бетховена см. Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Bd. I. Abth. I. S. LV, Bd. II. S. 404.

Къ 1817 г. относится квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели, ор. 104 [73]. Какой-то музыкантъ, котораго Бетховенъ называетъ г. Благонамѣреннымъ, передѣлалъ тріо ор. № 3 для пяти струнныхъ инструментовъ. Бетховенъ, найдя въ этой аранжировкѣ много недостатковъ, самъ сдѣлалъ эту работу. Такимъ образомъ появился ор. 104, рукопись котораго снабжена слѣдующею надписью автора: «Терцетъ, переработанный въ четырехголосный квинтетъ г-номъ Благонамѣреннымъ, превращенъ г-номъ Благожелательнымъ изъ мнимо-пятиголоснаго въ дѣйствительно пятиголосный и изъ жалкаго ничтожества вознесенъ до почтеннаго значенія. Вѣна, 14 августа 1817 года. NB. Первоначальная трехголосная партитура квинтета торжественно сожжена въ жертву подземнымъ богамъ» [74].



*Племянникъ Бетховена—Карлъ Бетховенъ.*

Къ тому же 1817 г. относится фуга для 2 скрипокъ, альта и віолончели, ор. 137 [75]. Бетховенъ, начавъ изучать контрапунктъ поздно, занимался имъ всю жизнь, не переставая упражняться въ полифонномъ стилѣ [76].

Къ 1818 г. относится B-dur'ная соната ор. 106, которую самъ авторъ считалъ за свое величайшее произведеніе въ этомъ родѣ [77], и шесть темъ съ варіаціями для фортепіано соло или съ флейтой (или со скрипкой) [78].

---

[73] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.

[74] «Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen». Herausgegeben und erklärt von Dr. Fritz Prelinger. Wien und Leipzig, 1907. Bd. II. S. 185.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 909.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 183.

[77] Thayer, «L. v. Beethoven Leben». Weitergeführt von Deiters. Leipzig. 1907. Bd. IV. S. 122. Cp. W. Nagel. «Beethoven und seine Klaviersonaten». II. S. 254 ff.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.

Къ 1819 г. относятся одиннадцать танцевъ [79]. Бетховенъ писалъ танцовальную музыку и раньше. Такъ, напримѣръ, еще въ 1795 г. имъ написано двѣнадцать менуэтовъ и другихъ танцевъ, въ 1802 г. двѣнадцать контрадансовъ, въ томъ же году шесть танцевъ народныхъ для 2 скрипокъ и контрабаса [80] и проч. Каждый изъ контрадансовъ составляетъ отдѣльный танецъ въ 16 тактовъ или 32 такта. Вѣроятно, эти танцы навѣяны толпой посѣтителей ресторановъ и балагановъ, гдѣ жители Вѣны въ праздничные дни съ увлеченіемъ танцуютъ подъ звуки фортепіано или оркестра изъ 3—4 музыкантовъ [81]. Въ 1819 г. написаны танцы для семи инструментовъ по настоянію семи пріятелей Бетховена, собиравшихся въ одномъ ресторанѣ предмѣстья Мёдлингъ, гдѣ въ праздничные дни молодежь предавалась веселой пляскѣ. Эти танцы были потеряны, но ихъ нашелъ, въ 1907 г., Риманъ въ архивѣ Лейпцигской Thomasschule [82].

Къ 1820 г. относятся семь темъ съ варіаціями для фортепіано соло или съ флейтой (или со скрипкой) op. 107, преимущественно шотландскихъ, но есть и русская [83]. Къ тому же 1820 г. относится соната E-dur op. 109 и «Вечерняя пѣснь подъ звѣзднымъ небомъ» (стих. Г. Гёбле) [84].

Въ 1821 г. написана соната для фортепіано A-dur op. 110 [85], которая, какъ и всѣ послѣднія сонаты Бетховена, представляетъ большія отступленія отъ обычной сонатной формы и полна глубокаго настроенія.

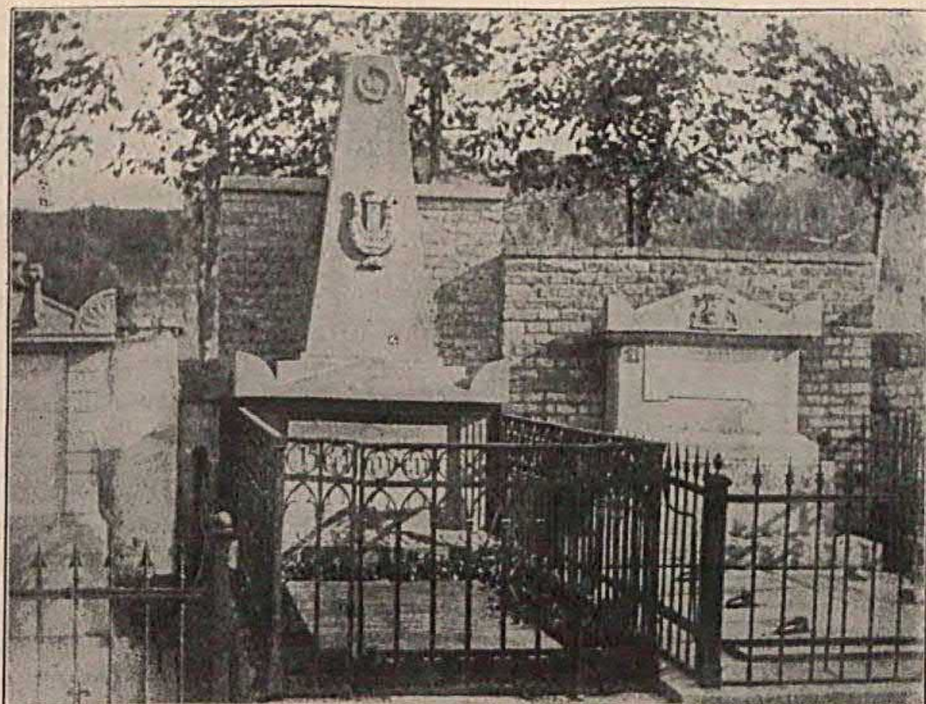
Къ 1822 г. относятся 12 новыхъ багателей (op. 119) [86], «Жертвенная пѣснь» для сопрано съ хоромъ и оркестромъ (текстъ Маттисона op. 121b) [87], увертюра «Освященіе дома» [88] для оркестра op. 124 (см. стр. 36), состоящая изъ двухъ частей (интродукціи и фугированнаго Allegro) и полная «энергіи, торжественности и свѣтлой радости» [89]. Въ рецензіи о первомъ исполненіи этой увертюры было сказано: «Прекрасно выдержанъ во всемъ произведеніи возвышенный стиль, проявляющійся въ Adagio увертюры и особенно въ торжественныхъ звукахъ трубъ и въ аккомпаниментѣ фагота. Контрапунктическое строеніе и имитація придаютъ всему произведенію большой интересъ, очаровывая публику и доставляя спеціалисту наслажденіе, вызываемое лишь исключительными красотами. Глубокій геній Бетховена создалъ здѣсь нѣчто цѣльное, полное оригинальности» [90]. Къ 1822 г. относится также «Поцѣлуй», романсъ съ аккомпаниментомъ фортепіано, на слова Вейса (op. 128), и соната для фортепіано C-moll op. 111 [91]. Берлинская «Musik-Zeitung» нашла въ этой сонатѣ «печальные звуки похоронной музыки приближающагося погре-

[79] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 910.
[80] Тамъ же, стр. 910.
[81] Тамъ же, стр. 72.
[82] Тамъ же, стр. 609.
[83] Тамъ же, стр. 577, 906.
[84] Тамъ же, стр. 907, 918.
[85] Тамъ же, стр. 689.
[86] Тамъ же, стр. 908. Еще гораздо ранѣе (въ 1782 г.) Бетховенъ написалъ семь багателей (op. 33), которыя можно считать первообразомъ мендельсоновскихъ «Пѣсенъ безъ словъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 72).
[87] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[88] Тамъ же, стр. 908.
[89] Тамъ же, стр. 618.
[90] Тамъ же, стр. 618.
[91] Тамъ же, стр. 907, 909.

бальнаго кортежа и похоронный звонъ». Это произвольное толкованіе возмутило автора, и въ 1826 г. онъ писалъ редактору этой газеты, прося пощады впредь своимъ произведеніямъ [92]. Эта соната, какъ и всѣ произведенія последнихъ лѣтъ жизни Бетховена, явилась выраженіемъ всего, что пережилъ авторъ, этотъ великій, но несчастный человѣкъ. Его мечты о семейномъ счастьѣ въ бракѣ съ любимой женщиной были разбиты. Глухота лишила его возможности слушать произведенія, которыя онъ творилъ. Послѣ созданія цѣлаго ряда шедевровъ и послѣ блестящаго успѣха въ дни вѣнскаго конгресса великій композиторъ былъ забытъ [93]. Ко всѣмъ этимъ несчастьямъ присоединилось новое. Братъ композитора, Карлъ Бетховенъ, умеръ 15-го ноября 1815 г. [94]. Въ своемъ завѣщаніи Карлъ Бетховенъ назначилъ опекуномъ своего сына—брата своего Людвига [95]. Великій композиторъ сосредоточилъ всю любовь своего сердца, столь нуждавшагося въ привязанности, на своемъ племянникѣ, но онъ оказался «неблагодарнымъ повѣсой, бездарнымъ лѣнтяемъ, лгуномъ и развратникомъ» [96]. «Бетховенъ, испившій всю эту горькую чашу и нѣкогда благословлявшій надежду (op. 94), все еще пытается воспѣть радость (или свободу?—финалъ IX симфоніи)!..» [97]



[92] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 577.
[93] Тамъ же, стр. 577.
[94] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III. S. 357.
[95] Ibid III. S. 355. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 421.
[96] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 576. Впрочемъ, «впослѣдствіи онъ сталъ честнымъ труженикомъ и хорошимъ семьяниномъ» (тамъ же, стр. 876).
[97] Тамъ же, стр. 577.



*Могила Бетховена на кладбищѣ подъ Вѣной.*

## VII.



ЕВЯТАЯ симфонія относится къ 1823 г. [1]. Около этого времени была окончена «Missa solemnis» D-dur, op. 123 [2]. Она была начата въ 1818 г и предназначалась къ исполненію 9 марта 1820 г., когда эрцъ-герцогъ Рудольфъ принялъ жезлъ архіепископа въ Ольмюцѣ, но дописана она была лѣтомъ 1822 г. [3].

Въ дневникѣ Бетховена того времени записано: «Ну, еще разъ пожертвуй всѣми мелкими обыденными заботами во славу искусства: прежде всего Богъ!» [4]

«Нелегка была работа Бетховена; одна лишь часть мессы, Credo, потребовала приблизительно (если можно въ этой области установить какой-либо масштабъ) столько же труда, какъ V или VI симфонія; по ночамъ, бывало, онъ цѣлыми часами провѣрялъ ритмическія особенности мессы, отбивая тактъ рукою и ногою, что вызывало рѣзкіе протесты сосѣдей и домохозяина. Однажды, днемъ, подойдя къ его квартирѣ, Шиндлеръ услышалъ необыкно-

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[2] Тамъ же, стр. 631, 908. Al. W. Thayer, «Chronologiches Verzeichnis der Werke L. van Beethoven's». Berlin. 1865. S. 141—143. О мессѣ см. «Beethoven's Missa solemnis». Eine Studie von Wilhelm Weber. Augsburg. 1897.
[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[4] Тамъ же, стр. 629.

[illegible]



ПРОФ. А. А. САККЕТТИ

# ИСТОРІЯ МУЗЫКИ

ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ

и

НАРОДОВЪ





Вып. 2

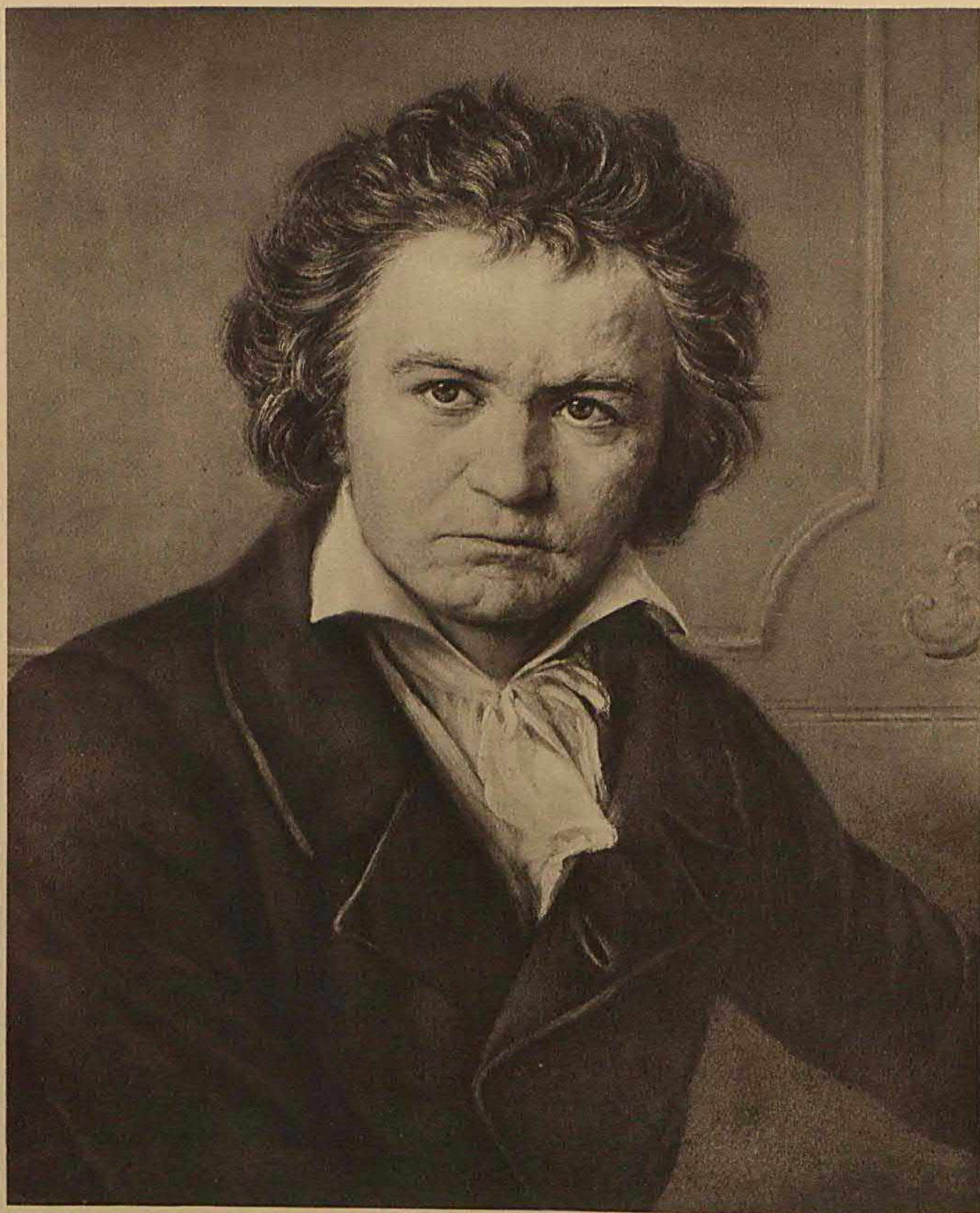
ИЗД. „ШИПОВНИКЪ"
СПБ



*М. Рёдигъ.*

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

3

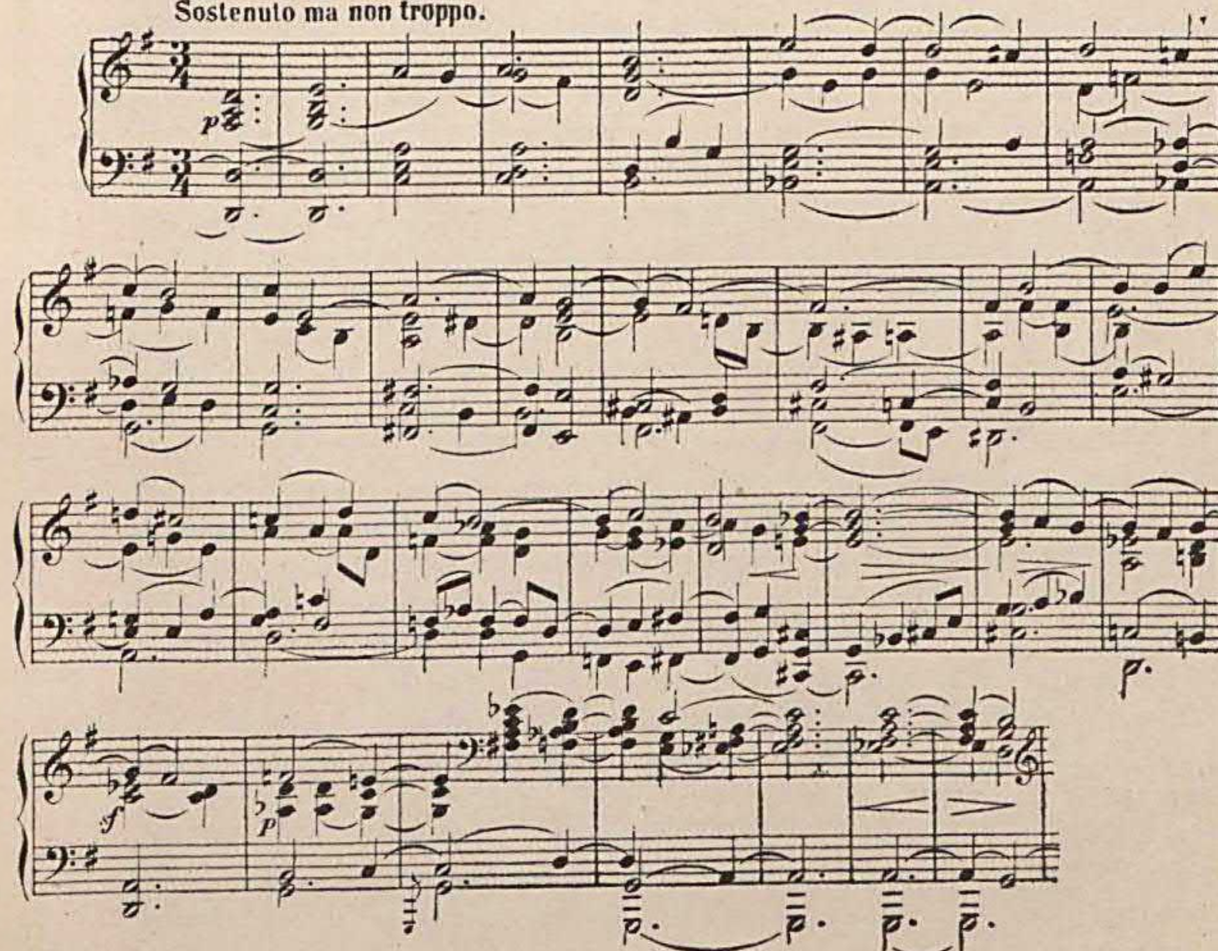


*М. Рёдигъ.*

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

3

венный шумъ, доносившійся изъ-за дверей: топаніе ногой, удары палкой, неистовое завываніе темы фуги изъ Credo, все смѣшивалось въ одну дисгармонію. Вскорѣ передъ гостемъ появился композиторъ съ искаженными




*Отрывокъ изъ D-dur'ной мессы Бетховена (передъ „Benedictus").*

чертами лица, съ крупными каплями пота на лбу, точно послѣ смертнаго боя съ легіономъ контрапунктистовъ.

Нельзя отрицать въ мессѣ этой ни возвышенности, ни величественности, но эти достоинства парализуются невозможными требованіями къ пѣвцамъ, недостатками вокальной части партитуры». Оттого эта месса чрезвычайно трудна для исполненія и требуетъ исключительныхъ средствъ. На Kyrie авторъ помѣстилъ примѣчаніе: «Исходитъ изъ сердца. Да проложитъ она дорогу къ нему же», а на другой части, Dona nobis,—«Эта часть должна изображать глубокій миръ, внутренній и внѣшній». «Въ заголовкѣ мессы, какъ это видно изъ

рукописи, хранящейся нынѣ въ Берлинской королевской библіотекѣ, стояло сначала Magna, зачеркнутое и замѣненное solemnis; тамъ же хранится текстъ мессы, написанный карандашомъ на очень толстой бумагѣ, почти картонѣ, и значительно стертый временемъ.

«Дѣйствительность не оправдала намѣреній автора, и месса явилась въ музыкальной литературѣ какъ произведеніе своеобразное, оригинальное, но лишь мѣстами говорящее сердцу. Великій индивидуалистъ въ искусствѣ не могъ втиснуть своего вдохновенія въ рамки чуждаго ему стиля; месса была не создана, а обработана, на что положенъ четырехлѣтній тяжелый трудъ». Произведеніе это проникнуто великимъ и мятежнымъ духомъ автора [5], излившаго въ этомъ твореніи свое религіозное настроеніе. Бетховенъ сознавалъ отрицательныя стороны мессы какъ произведенія, предназначеннаго для церковнаго обихода, и потому часто рекомендовалъ ее въ качествѣ ораторіи. Бетховена нельзя назвать невѣрующимъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, вѣра, предписываемая церковью, была ему совершенно чужда. Въ 1816 году онъ говорилъ Дель-Ріо:

— «Я постепенно перестаю вѣровать и все же еще вѣрю».

«Чтобъ сочинять дѣйствительно церковную музыку,—пишетъ онъ въ это время въ дневникѣ своемъ,—надо изучить древніе хоралы, исполняемые въ монастыряхъ, познакомиться съ лучшими переводами и лучшей просодіей католическихъ псалмовъ». И онъ дѣлалъ все это, онъ работалъ надъ этимъ, онъ усиленно направлялъ полетъ своего вдохновенія въ эту область и порою достигалъ цѣли [6].

Missa solemnis Бетховена была впервые исполнена въ С.-Петербургѣ 26 марта 1824 г. въ концертѣ Филармоническаго Общества [7]. Князь Голицынъ сообщилъ Бетховену объ исполненіи этой мессы: «Невозможно описать впечатлѣніе, которое произвела она на слушателей; могу сказать безъ преувеличенія, что никогда не слышалъ такой божественной музыки, не исключая даже произведеній Моцарта, красоты которыхъ никогда не вызываютъ подобнаго настроенія. Гармоническія сочетанія въ Benedictus и его трогательная мелодія уносятъ слушателя на небеса. Однимъ словомъ: произведеніе это— цѣлый кладъ. Геній вашъ опередилъ вѣка, и едва ли среди слушателей можно найти одного, достаточно подготовленнаго, чтобы вполнѣ постичь красоты вашего творенія. Но потомство будетъ васъ славить и благословлять память вашу болѣе, чѣмъ то способны сдѣлать современники» [8].

Бетховенъ, не будучи правовѣрнымъ католикомъ [9], все-таки можетъ быть названъ глубоко-религіознымъ человѣкомъ. Онъ вѣровалъ въ личнаго, все-

---

[5] Интересныя мысли о духовной музыкѣ Бетховена вообще и его D-dur'ной мессѣ въ частности высказываетъ Амбросъ (Ambros, «Culturhistorische Bilder». Leipzig. 1860. S. 25—32).

[6] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 629—630.

[7] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го изд. Б. Юргенсона. Москва. 1901, стр. 372. Ср. «100-лѣтній юбилей Спб. Филармоническаго Общества». СПБ. 1902, стр. 30. Тамъ же (стр. 30) помѣщено письмо Бетховена.

[8] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 700—701.

[9] Бетховенъ не признавалъ божественности Христа (Th. von Frimmel, «L. v. Beethoven». Berlin. 1901. S. 70).

«Dona nobis pacem» изъ «Missa solemnis».

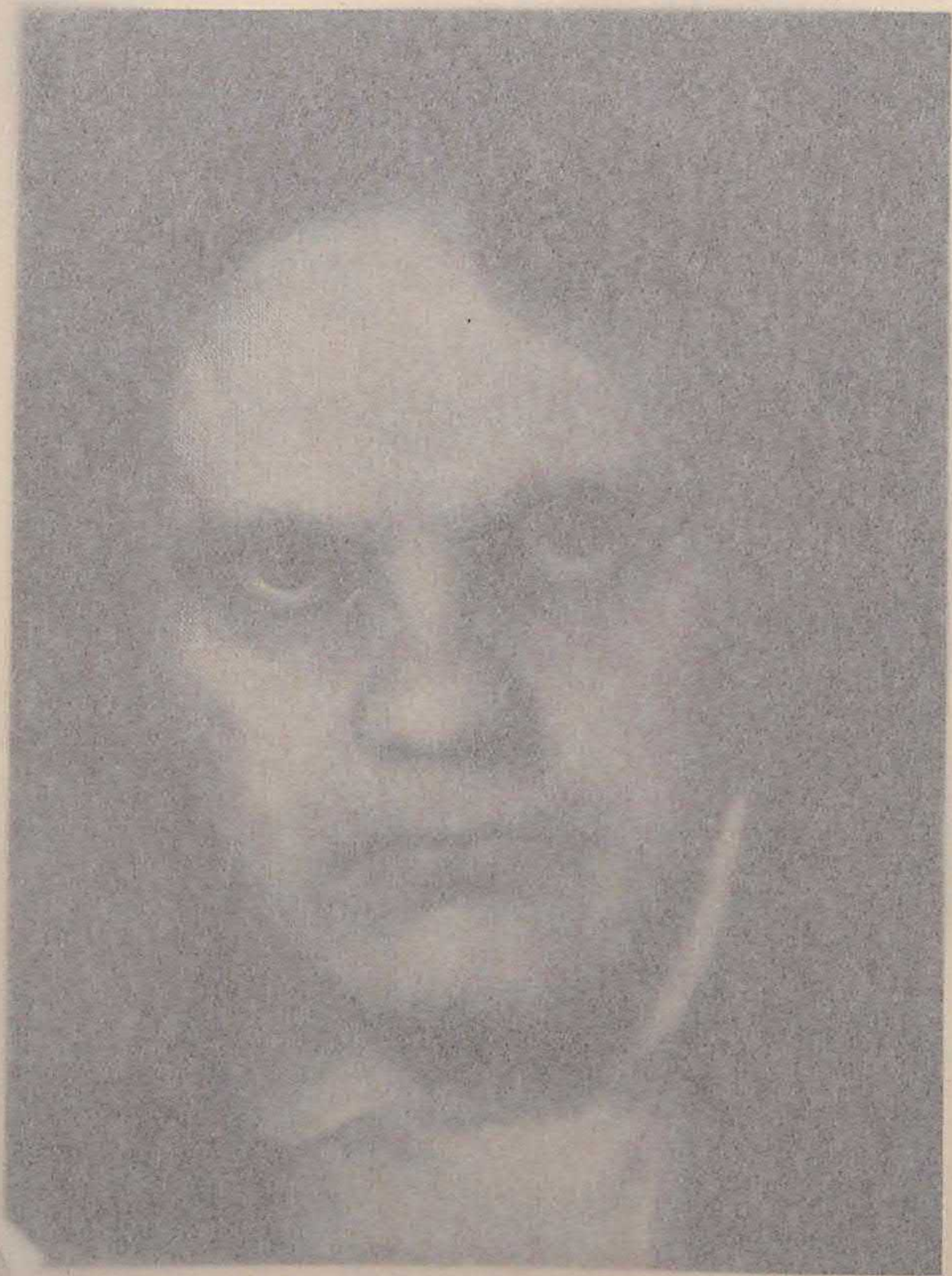
вѣдущаго Бога, въ Провидѣніе и, въ сознаніи человѣческой слабости, преклонялся передъ Творцомъ [10]. Сочиняя свою мессу, Бетховенъ имѣлъ цѣлью «возбуждать въ поющихъ и слушающихъ религіозныя чувства и укрѣплять ихъ» [11]. Эта месса есть высшее и идеальнѣйшее выраженіе настроенія Бетховена и одинъ изъ самыхъ яркихъ образцовъ стиля композитора въ послѣдній періодъ его творчества [12]. Авторъ считалъ эту мессу за свое наиболѣе совершенное произведеніе [13].

Бетховенъ былъ правъ. Лучшія мѣста его мессы ставятъ ее на ряду съ величайшими продуктами человѣческаго генія. Къ таковымъ принадлежитъ помѣщаемый изъ нея отрывокъ (Praeludium. Sostenuto ma non troppo передъ Benedictus; см. стр. 105). Трудно найти во всей музыкѣ что-либо равное по глубинѣ настроенія и умиленія,—этой едва ли не преобладающей черты христіанской молитвы [14].

Въ 1823 г. писалась и IX симфонія [15], хотя вполнѣ она была окончена лишь въ 1824 г. [16]. Ода «Къ Радости» Шиллера, которою оканчивается эта симфонія, занимала Бетховена еще съ 1793 г. [17] (см. стр. 24). Надъ IX симфоніей Бетховенъ сталъ работать съ 1817 г. [18]. Въ ней, въ особенности въ первой части, авторъ пытался выразить все, что пережилъ въ жизни [19]. Въ этой части, особенно въ концѣ, гдѣ въ басу повторяется одна и та же фраза, слышится вопль наболѣвшей скорби, вырвавшійся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями. Свои страданія Бетховенъ обыкновенно переносилъ молча. Онъ говоритъ о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ въ своихъ письмахъ; здѣсь долго сдерживаемыя слезы хлынули потокомъ. Грустные звуки даютъ слушателю возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, перенесшей глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и пр. [20]. Тема скерцо сначала была задумана какъ тема фуги [21]. «Карлъ Черни увѣряетъ, что тема этого скерцо внушена стаей воробьевъ, копошившихся предъ композиторомъ на площадкѣ въ одномъ изъ городскихъ садовъ; по другой версіи тема создана подъ впечатлѣніемъ множества загоравшихся въ окнахъ и на улицахъ Вѣны огней, когда запоздалый композиторъ возвращался съ прогулки по окрестностямъ» [22]. Тема тріо представляетъ нѣкоторое измѣненіе мелодіи «Non nobis», которую употребилъ Гендель въ «The horse and his rider». Нѣкоторымъ кажется, что въ этой

---

[10] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 335.
[11] Ibid. IV, S. 332.
[12] Ibid. IV, S. 331.
[13] Ibid. IV, S. 331, 366. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[14] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 349—350.
[15] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[16] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 310.
[17] Ibid., p. 322.
[18] Ibid., p. 320.
[19] Ibid., p. 353—354.
[20] Ibid., p. 352.
[21] Ibid., p. 320, 326, 355—356.
[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691.

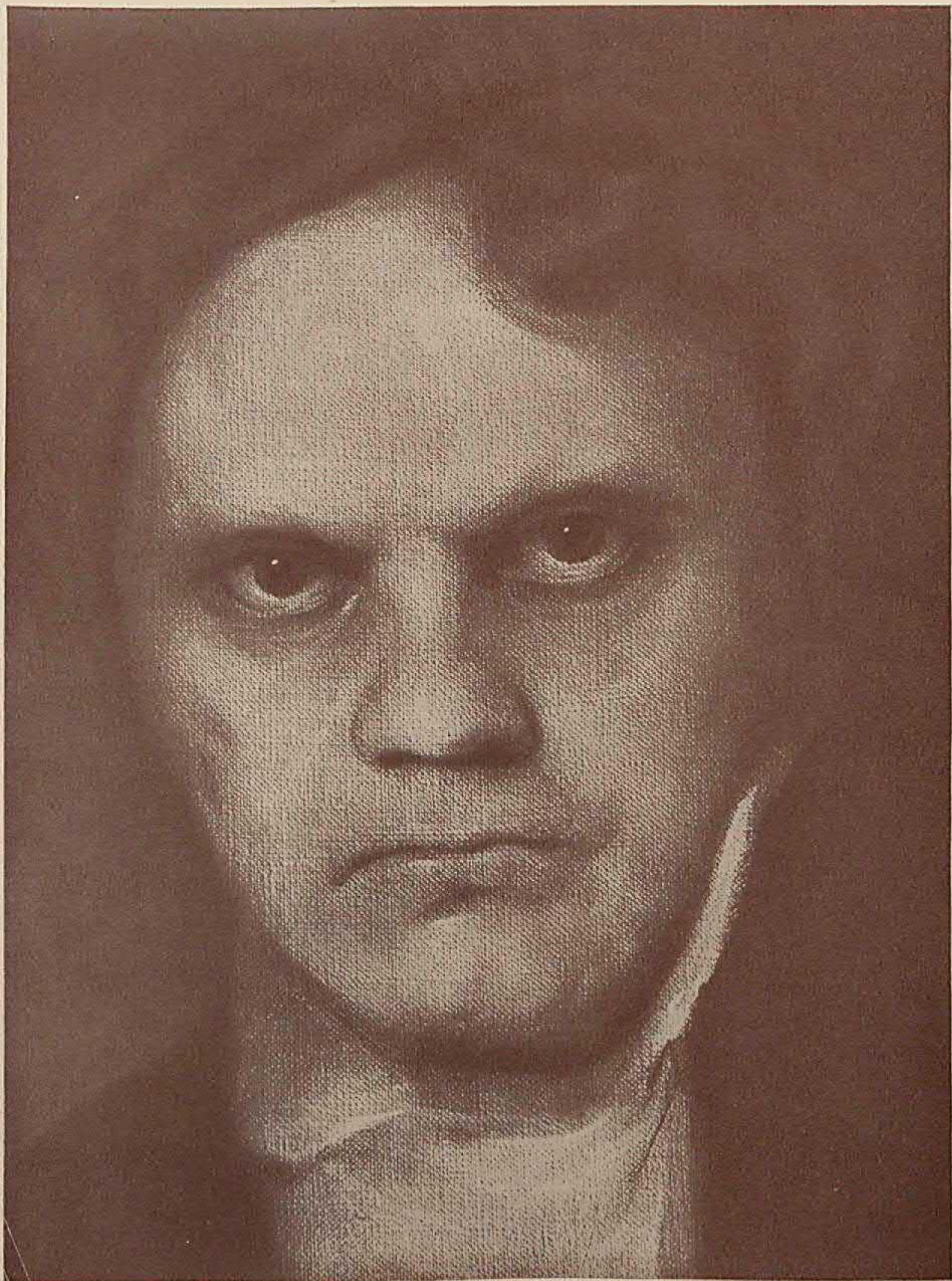


вѣдущаго Бога, въ Провидѣніе и, въ сознаніи человѣческой слабости, преклонялся передъ Творцомъ [10]. Сочиняя свою мессу, Бетховенъ имѣлъ цѣлью «возбуждать въ поющихъ и слушающихъ религіозныя чувства и укрѣплять ихъ» [11]. Эта месса есть высшее и идеальнѣйшее выраженіе настроенія Бетховена и одинъ изъ самыхъ яркихъ образцовъ стиля композитора въ послѣдній періодъ его творчества [12]. Авторъ считалъ эту мессу за свое наиболѣе совершенное произведеніе [13].

Бетховенъ былъ правъ. Лучшія мѣста его мессы ставятъ ее на ряду съ величайшими продуктами человѣческаго генія. Къ таковымъ принадлежитъ помѣщаемый изъ нея отрывокъ (Praeludium. Sostenuto ma non troppo передъ Benedictus; см. стр. 105). Трудно найти во всей музыкѣ что-либо равное по глубинѣ настроенія и умиленія,—этой едва ли не преобладающей черты христіанской молитвы [14].

Въ 1823 г. писалась и IX симфонія [15], хотя вполнѣ она была окончена лишь въ 1824 г. [16]. Ода «Къ Радости» Шиллера, которою оканчивается эта симфонія, занимала Бетховена еще съ 1793 г. [17] (см. стр. 24). Надъ IX симфоніей Бетховенъ сталъ работать съ 1817 г. [18]. Въ ней, въ особенности въ первой части, авторъ пытался выразить все, что пережилъ въ жизни [19]. Въ этой части, особенно въ концѣ, гдѣ въ басу повторяется одна и та же фраза, слышится вопль наболѣвшей скорби, вырвавшійся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями. Свои страданія Бетховенъ обыкновенно переносилъ молча. Онъ говоритъ о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ въ своихъ письмахъ; здѣсь долго сдерживаемыя слезы хлынули потокомъ. Грустные звуки даютъ слушателю возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, перенесшей глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и пр. [20]. Тема скерцо сначала была задумана какъ тема фуги [21]. «Карлъ Черни увѣряетъ, что тема этого скерцо внушена стаей воробьевъ, копошившихся предъ композиторомъ на площадкѣ въ одномъ изъ городскихъ садовъ; по другой версіи тема создана подъ впечатлѣніемъ множества загоравшихся въ окнахъ и на улицахъ Вѣны огней, когда запоздалый композиторъ возвращался съ прогулки по окрестностямъ» [22]. Тема тріо представляетъ нѣкоторое измѣненіе мелодіи «Non nobis», которую употребилъ Гендель въ «The horse and his rider». Нѣкоторымъ кажется, что въ этой

[10] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 335.
[11] Ibid. IV, S. 332.
[12] Ibid. IV, S. 331.
[13] Ibid. IV, S. 331, 366. Ср. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[14] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 349—350.
[15] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[16] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 316.
[17] Ibid., p. 322.
[18] Ibid., p. 320.
[19] Ibid., p. 353—354.
[20] Ibid., p. 352.
[21] Ibid., p. 320, 326, 355—356.
[22] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691.



*Бауэръ.—Портретъ Бетховена.*

24

мелодіи обнаруживается вліяніе изученія русской музыки на Бетховена [23]. Въ Adagio первыя четыре басовыя ноты представляютъ сходство съ медленной частью «Патетической сонаты» (ор. 13) [24]. Первыя три части IX симфоніи не имѣютъ отношенія къ финалу [25]. IX симфонія не есть симфонія на оду «Къ Радости» Шиллера, а симфонія, въ которой финалъ написанъ на вышеупомянутое стихотвореніе, какъ это видно изъ самаго заглавія [26]: «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode: «An die Freude» für grosses Orchester, vier solo und vier Chor-Stimmen». Одно время Бетховенъ хотѣлъ замѣнить вокальный финалъ инструментальнымъ [27]. Присоединеніе вокальнаго финала къ тремъ инструментальнымъ частямъ симфоніи очень затрудняло Бетховена. «Эскизы финала полны замѣчаніями автора въ родѣ слѣдующихъ:

«Нѣтъ, эта мелодія слишкомъ напоминаетъ наше отчаяніе».

«Сегодня праздникъ; надо ознаменовать его пѣніемъ и танцами».

«О, нѣтъ, не годится, надо что-либо болѣе пріятное, веселое».

«Тоже нѣтъ, слишкомъ шутливо».

«Попытаюсь пропѣть что-нибудь хорошее; нѣтъ не то, это только болтовня».

«Тоже нѣтъ, это слишкомъ нѣжно; надо придумать что-нибудь болѣе энергичное».

«Наконецъ, найдено!» Это восклицаніе относится къ темѣ послѣдней части».

Сохранилось еще нѣсколько другихъ тетрадей съ эскизами IX симфоніи, но онѣ представляютъ лишь безсвязныя собранія набросковъ. Для ознакомленія съ процессомъ творчества Бетховена всего болѣе могутъ содѣйствовать труды Ноттебома (см. прим. 70-е на стр. 120).

«Поселившись въ восточномъ предмѣстіи Вѣны, на Ландштрассе, композиторъ вскорѣ окончилъ эту работу, но затѣмъ сдѣлалъ нѣкоторый перерывъ, какъ бы обдумывая величественный финалъ съ хоромъ, тема котораго также встрѣчается въ его раннихъ набросках.

Однажды композиторъ радостно встрѣтилъ друга своего Шиндлера и показалъ набросокъ текста съ музыкой, долженствовавшій служить вступленіемъ къ хору на слова оды Шиллера; текстъ гласилъ: «Друзья, споемъ оду нашего безсмертнаго Шиллера». Такое вступленіе, впрочемъ, авторъ замѣнилъ инымъ, вошедшимъ въ партитуру: «О, друзья! Оставимъ эти напѣвы, споемъ болѣе пріятные, полные радости». Ода Шиллера имѣла цѣлью воспѣть свободу, Freiheit, но намѣреніе знаменитаго поэта было парализовано требованіями безвѣстныхъ цензоровъ, а потому ненавистное имъ слово это предстояло замѣнить радостью, Freude; идея стихотворенія была всѣмъ понятна, и свободолюбивый Бетховенъ настаивалъ на соотвѣтственномъ заголовкѣ.

---

[23] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 359.

[24] Ibid., p. 362.

[25] Ibid., p. 354.

[26] Ibid., p. 309, 354.

[27] Ibid., p. 330—331.

чему помѣшали болѣе осторожные друзья его; одинъ изъ нихъ пишетъ ему въ разговорной тетради:

«У насъ слишкомъ много чиновниковъ, военныхъ, денегъ, поповъ и слишкомъ мало ума... Полиція овладѣла всѣмъ. За послѣднимъ столикомъ въ любомъ трактирѣ можно встрѣтить шпіона... Глупѣйшая буржуазія блаженствуетъ. Главный принципъ нашего правительства кроется въ обскурантизмѣ».

Другой пріятель, поэтъ Грильпарцеръ, вписываетъ туда же:

«Цензора истерзали мое произведеніе. Кто хочетъ свободно мыслить, долженъ переселиться въ Сѣверную Америку».

На это Бетховенъ отвѣтилъ:

— Если слова опасны, то, къ счастью, еще свободны ноты, эти полновластные замѣстители словъ.



*Бетховенъ. Наброски І. Н. Лизера.*

И въ звукахъ финала симфоніи композиторъ сумѣлъ выразить воинственные клики, сопровождающіе героевъ къ побѣдѣ надъ рабствомъ, а въ мелодіи хорала слышится благодарственный гимнъ торжествующей свободы [28]».

Зародышъ хоровой темы, какъ выше было сказано (см. стр. 93), замѣтенъ въ романсѣ ор. 83 [29]. Эта тема народная и отличается необычайной простотою [30]. Мелодія, иллюстрирующая слова: «Seid umschlungen Millionen», сходна съ мелодіей, которая поется на слова: «Und nicht das grosse volle Herz Von mutterlieb Natur» въ «Serenate im Walde zu singen» Шульца (1747—1800) [31].

О IX симфоніи Бетховена существуетъ довольно объемистая литература. Этому произведенію посвящены страницы въ біографіяхъ композитора: Ленца, Маркса, Ноля, Wasielewski и Тейера (Thaiyer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 17 u. ff.); Grove, «Beethoven and his nine

---

[28] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 691—692.

[29] Тамъ же, стр. 285, 904.

[30] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 48.

[31] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I., S. 259.

symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 309—399; Elterlein, «Beethoven's Symphonien». S. 67 ff.; Dürenberg, «Die Symphonien Beethoven's». Wien. 1863. S. 76 ff.; Neitzel, «Beethoven's Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt» (Köln, Tonger). S. 84 ff.; Hoffmann, «Ein Programm zu Beethoven's neunter Symphonie». Berlin. 1870; Hennig, «Beethoven's neunte Symphonie». Leipzig. 1888; Prod'homme, «Les Symphonies de Beethoven» (Paris, 1906);

Sinfonie
mit Schluß-Chor über Schillers Ode: „an die Freude"
für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chor-stimmen,
componirt und
Seiner Majestät dem König von Preußen
Friedrich Wilhelm III
in tiefster Ehrfurcht zugeeignet
von
Ludwig van Beethoven
125tes Werk

*Посвященіе девятой симфоніи.*

Colombani, «Le 9 Sinfonie di Beethoven» (Turin, 1898). О IX симфоніи писали Рихардъ Вагнеръ («Ges. Schr.», II. S. 50 ff.) [32] и Берліозъ [33].

IX симфонія была въ первый разъ исполнена 7 мая 1824 года въ Вѣнѣ, въ Керитнерторъ-театрѣ [34]. Такъ какъ было всего двѣ репетиціи, то исполненіе не могло быть безупречнымъ [35]; но успѣхъ былъ громадный.

Пріемъ былъ—по словамъ Шиндлера—лучше царскаго: композитора вызвали четыре раза, публика кричала «hoch», нѣкоторые друзья плакали отъ

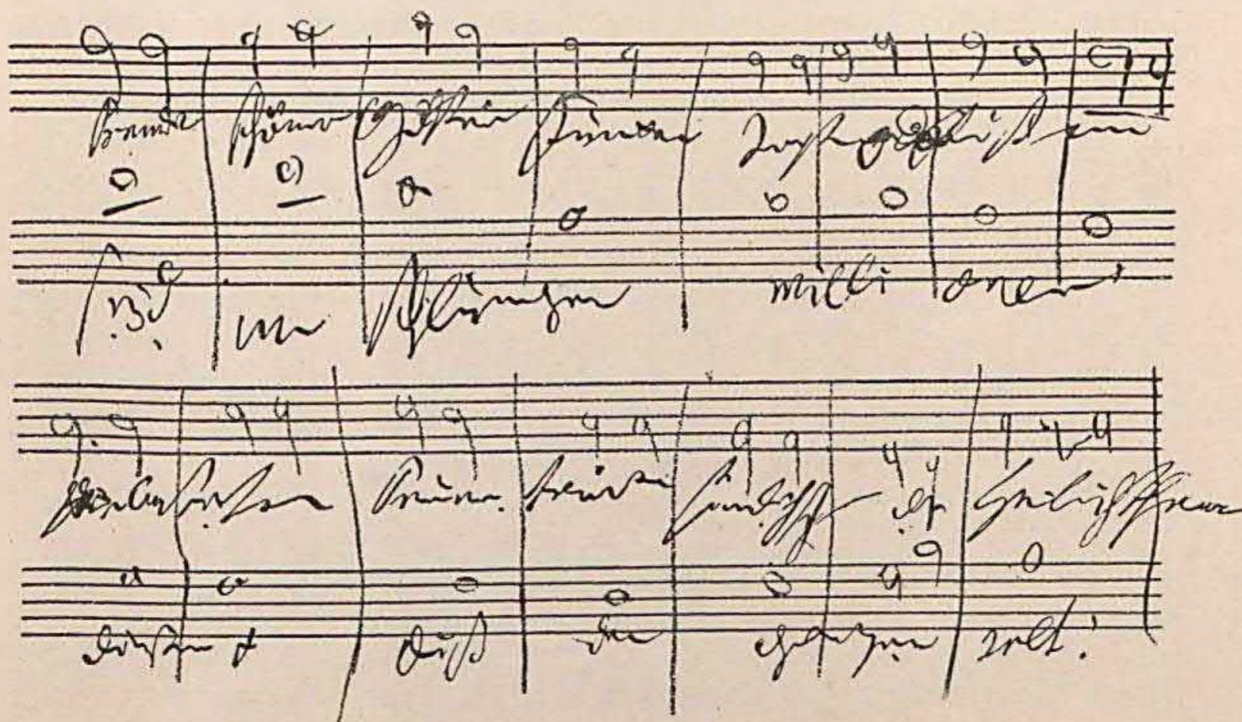
[32] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 17.

[33] Русскій переводъ см. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 692—696.

[34] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 708.

[35] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333—334.

умиленія. Послѣ этихъ привѣтствій Бетховенъ занялъ мѣсто рядомъ съ дирижеромъ Умлауфомъ. Исполненіе было въ общемъ гладко. «Никогда—въ ту же ночь пишетъ Шиндлеръ въ разговорной тетради—я не слыхалъ такихъ неистовыхъ и въ то же время искреннихъ аплодисментовъ, какъ сегодня. Вторая часть симфоніи была совсѣмъ заглушена аплодисментами, ее слѣдовало повторить. Когда въ партерѣ раздались аплодисменты въ пятый разъ, то



*Набросокъ Бетховена для девятой симфоніи.*

полиція потребовала ихъ прекращенія... Дворъ привѣтствуютъ три раза, а Бетховена пять разъ».

«Стыдно—пишетъ Шикъ въ разговорной тетради—поручать исполненіе вашихъ великихъ произведеній такимъ неучамъ... Публика была снисходительна лишь изъ уваженія къ геніальнымъ произведеніямъ и изъ любви къ вамъ».

«Всѣ подавлены—записываетъ племянникъ—величіемъ вашихъ произведеній. Унгеръ и Зонтагъ обыкновенно встрѣчаютъ рукоплесканіями, но вчера имъ совсѣмъ не хлопали; публика поняла, что въ твоемъ концертѣ не слѣдуетъ хлопать пѣвцамъ».

«Когда—читаемъ въ другомъ описаніи этого концерта—во второй части Scherzo (Molto vivace) раздались звуки валторнъ (Ritmo di tre batutte), публика пришла въ такой восторгъ, что заглушила оркестръ. У исполнителей на глазахъ были слезы. Умлауфъ движеніемъ руки указалъ глухому автору волненіе публики; онъ обернулся и совершенно спокойно отвѣсилъ поклонъ».

Бетховенъ, не слыша шума въ зрительномъ залѣ, уже накидывалъ на себя плащъ за кулисами, когда Унгеръ подбѣжала къ нему, схватила за руку и вывела на сцену, указывая на публику, махавшую платками и шляпами. На взрывъ рукоплесканій Бетховенъ отвѣтилъ поклономъ и, въ сопровожденіи Шиндлера, отправился домой.

Сборъ съ концерта составлялъ 2.200 флориновъ, изъ коихъ дирекціи уплачено 1.000 фл., переписчикамъ 700 фл. и на мелкіе расходы 200 фл.; остатокъ же, т.-е. 300 фл., Шиндлеръ въ ту же ночь передалъ композитору, не ожидавшему столь ничтожной суммы... «Увидя ее, онъ пошатнулся... Мы поддержали его и положили на софу. До поздней ночи мы оставались съ нимъ; онъ ничего не требовалъ, не издалъ ни одного звука. Наконецъ, убѣдившись, что онъ заснулъ, мы тихо удалились. Прислуга нашла его на слѣдующій день спящимъ въ томъ же положеніи и въ томъ же платьѣ».

«Театръ былъ полонъ,—писалъ Шиндлеръ въ 1827 г. Мошелесу,—но абоненты ложъ не заплатили ни гроша, а дворъ отсутствовалъ, хотя Бетховенъ лично, вмѣстѣ со мною, приглашалъ всѣхъ членовъ императорскаго дома. Всѣ обѣщали пріѣхать, но никто не явился и не прислалъ ему платы, какъ дѣлается обыкновенно съ бенефиціантами» [36].

Разочарованіе въ сборѣ вызвало въ Бетховенѣ желаніе покинуть Вѣну и переселиться въ Лондонъ [37]. Тогда Бетховенъ получилъ адресъ, подписанный многими вѣнскими князьями, графами, музыкантами и др., слѣдующаго содержанія:

«Не лишайте долѣе насъ — гласитъ адресъ—возможности услышать новыя геніальныя произведенія вашей музы, удовлетворите, наконецъ, нашу потребность въ наслажденіи высшими проявленіями искусства. Мы знаемъ, что вами написано новое произведеніе церковной музыки, гдѣ вы выразили идеи, навѣянныя вашей глубокой религіозностью; божественное пламя, согрѣвающее духъ вашъ, озаряетъ его и сіяетъ въ немъ. Мы знаемъ, что въ вѣнокъ симфоній вашихъ вплетенъ еще одинъ безсмертный цвѣтокъ. Долгіе годы, съ тѣхъ поръ, какъ стихъ громъ сраженія при Витторіи, мы ждемъ и надѣемся. Не злоупотребляйте долѣе ожиданіемъ публики. Откройте сокровища вашего вдохновенія и, какъ въ былыя времена, дайте намъ насладиться ими. Сдѣлайте ихъ еще болѣе цѣнными своимъ личнымъ исполненіемъ. Эти дѣтища музы вашей не должны быть оторваны отъ отчизны ихъ, чтобы впервые появиться предъ иноземцами, которые не поймутъ вашихъ возвышенныхъ идей и не способны оцѣнить ихъ. Придите къ намъ въ ореолѣ славы вашей; возрадуйте вашихъ друзей, вашихъ ревностныхъ и преданныхъ поклонниковъ... Изъ многочисленныхъ поклонниковъ вашихъ, живущихъ въ

---

[36] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 708—709. Ср. описаніе этого концерта у Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 333—335.

[37] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 709.

Вѣнѣ, къ вамъ обращается здѣсь лишь небольшая група поклонниковъ и прозелитовъ, выражая давно таившіяся желанія и просьбы... Можемъ увѣрить,— просьбы и желанія наши раздѣляются всѣми, кто умѣетъ цѣнить божественное искусство... Мы выражаемъ преимущественно стремленія соотечественниковъ нашихъ, ибо Австрія имѣетъ право считать васъ своимъ, хотя имя ваше принадлежитъ всему міру... Въ Австріи жива еще любовь къ безсмертнымъ твореніямъ Моцарта и Гайдна, Австрія горда сознаніемъ, что всѣ три

Einladung

zu

**LUDWIG VAN BEETHOVEN'S**

**Leichenbegängnisse,**

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags stattfinden wird.

---

*Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200. am Glacis vor dem Schottenthore.*

*Der Zug begiebt sich von da nach der Dreifaltigkeits-Kirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse.*

---

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's

Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikalienhandlung vertheilt.)

*Извѣщеніе о смерти Бетховена.*

музыкальныхъ генія сіяли въ нѣдрахъ ея... Не оставьте безъ вниманія просьбы нашей... Возвратите намъ скорѣе былые дни, когда музыка всесильно потрясала и наполняла восторгомъ сердца знатоковъ и толпы... Надѣемся, что наступающій годъ принесетъ намъ давно желанные плоды, и предстоящею весною мы узримъ двойной расцвѣтъ въ природѣ и въ искусствѣ»... [38].

Этотъ адресъ доставилъ Бетховену большую радость. «Я засталъ его— говорилъ Шиндлеръ—съ адресомъ въ рукахъ; онъ передалъ мнѣ его. По всему было видно, что впечатлѣніе было сильное. Пока я перечитывалъ адресъ, онъ подошелъ къ окну и глядѣлъ на небо. Я кончилъ чтеніе и ждалъ услышать его мнѣніе. Наконецъ, онъ обернулся и сказалъ: «Это благородно и знаменательно... Я тронутъ до глубины сердца».—Затѣмъ взялъ

[38] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 715—716.

меня подъ руку и отправился въ отдаленную прогулку, взволнованный, молчаливый, но, видимо, уже рѣшившій не покидать Вѣны» [39].

Къ 1823 году относится Rondo a Capriccio для фортепіано G-dur op. 129 и 33 варіаціи для фортепіано на тему вальса Діабелли (op. 120) [40]. Это каприччіо было вызвано непріятною случайностью. Бетховену попалась прекрасно сохранившаяся древняя монета. Онъ хотѣлъ отнести ее пріятелямъ, но потерялъ ее на улицѣ [41].

«Едва ли существуетъ—говоритъ Р. Шуманъ [42]—что-либо болѣе веселое, чѣмъ эта шутка: недавно, впервые играя ее, я смѣялся безъ конца. Но каково было мое удивленіе, когда я замѣтилъ слѣдующее примѣчаніе: Это каприччіо, найденное въ оставшихся послѣ Бетховена бумагахъ, озаглавлено въ рукописи такимъ образомъ: «Ярость изъ-за пропавшаго гроша, вылившаяся въ каприччіо».—О, это самая милая, безсильная ярость, подобная злобѣ человѣка, который не можетъ снять сапога, потѣетъ и топаетъ ногами, тогда какъ сапогъ совершенно спокойно глядитъ на своего хозяина.—Наконецъ-то я васъ поймалъ, знатоки Бетховена!—Совсѣмъ иначе выражу я вамъ свою ярость и дамъ вамъ слегка почувствовать свой кулакъ, когда вы будете мечтательно и, закатывая глаза, восторженно твердить: Бетховенъ стремится всегда только къ возвышенному, возносится къ звѣздамъ, не касаясь земного. — «Сегодня я весь нараспашку», — было его любимымъ выраженіемъ въ минуты самаго веселаго настроенія. И тогда онъ хохоталъ какъ левъ, размахивая руками,—вѣдь онъ во всемъ былъ неукротимъ. Этимъ каприччіо буду я теперь бить васъ. Вы найдете его грубымъ, недостойнымъ Бетховена такъ же, какъ мелодію къ «Радости божественной искры» въ симфоніи D-moll; вы запрячете ее подальше, подъ Эроику! Но если когда-нибудь настанетъ возрожденіе искусствъ, и геній Истины возьметъ вѣсы, на одной чашѣ коихъ будетъ находиться это каприччіо, а на другой—десять новѣйшихъ патетическихъ увертюръ,—эти увертюры взлетятъ до небесъ. Изъ этого вы, молодые и старые композиторы, можете сдѣлать прежде всего одинъ выводъ: природа, природа, природа!»

Вышеупомянутый op. 120 явился слѣдствіемъ предложенія Діабелли [43], вѣнскаго композитора и издателя, написать варіаціи на темы его вальса. На нее написали варіаціи эрцгерцогъ Рудольфъ, Моцартъ-сынъ, К. Черни, Шубертъ, юный Листъ и др. Такимъ образомъ получился сборникъ, изданный подъ названіемъ «Vaterländischer Künstlerverein» [44]. Бетховенъ сначала отказался отъ предложенія Діабелли, а потомъ написалъ для отдѣльнаго изданія свои варіаціи за гонораръ въ 80 дукатовъ [45]. Эти варіаціи—«Калей-

[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 716.
[40] Тамъ же, стр. 908—909.
[41] Тамъ же, стр. 689.
[42] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871 Bd. I. S. 101—102. Переводъ заимствованъ изъ книги Корганова, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 689—690.
[43] Риманъ, «Музыкальный словарь», пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 473.
[44] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 626.
[45] Тамъ же, стр. 626—627.

досконъ всей жизни композитора, отражающій его музыкальныя идеи и настроенія самыхъ разнообразныхъ эпохъ, отъ эпохи вліянія Моцарта (XXII варіація) до мистическихъ грезъ (XX варіація) старѣющаго титана»[46].

Въ остальные годы своей жизни (1824—1826) Бетховенъ написалъ свои послѣдніе квартеты[47], которые заняли въ камерной музыкѣ такое же исключительное положеніе, какъ IX симфонія въ ряду прочихъ[48].

Къ 1824 г. относится квартетъ Es-dur op. 127; къ 1825 г.—квартеты B-dur op. 130, A-moll op. 132 и большая фуга для двухъ скрипокъ, альта и



*Бетховенъ на смертномъ одрѣ.*

віолончели B-dur op. 133[49]; къ 1826 г.—квартеты Cis-moll op. 131 и F-dur op. 135. Квартетъ op. 127 авторъ писалъ въ минуты нравственнаго спокойствія, далекаго отъ физическихъ страданій и нравственныхъ мукъ, что и отразилось на этомъ произведеніи, въ особенности въ финалѣ, полномъ юмора[50]. Квартетъ B-dur op. 130 замѣчателенъ особенно тѣмъ, что его Es-dur'ная каватина была любимѣйшимъ мѣстомъ автора во всей квартетной музыкѣ. Онъ писалъ ее лѣтомъ 1825 г. со слезами на глазахъ и признавался, что ни одно произведеніе не дѣйствуетъ на него такъ сильно, какъ эти строки. О нихъ онъ не могъ говорить безъ сильнаго душевнаго волненія[51]. Финальная фуга этого квартета была издана какъ отдѣльное произведеніе (op. 133)[52], а для квартета op. 130 авторъ написалъ новое замѣчательное Allegro[53].

---

[46] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 627.
[47] Тамъ же, стр. 908—909.
[48] Тамъ же, стр. 738.
[49] Въ B-dur написана и большая фуга для фортепіано въ 4 руки op. 134 (тамъ же, стр. 909).
[50] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 743—744.
[51] Тамъ же, стр. 738.
[52] Тамъ же, стр. 739, 909.
[53] Тамъ же, стр. 739, 743, 744.

О квартетѢ op. 131 Р. Вагнеръ говорилъ:

«Вступительное длинное adagio—самое грустное изъ всего того, что когда-либо было выражено звуками; я сравнилъ бы его съ утреннимъ пробужденіемъ въ такой день, въ теченіе котораго всѢ желанія, намѢренія остаются не осуществленными. И въ то же время это—молитва, призывъ Бога и утвержденіе себя въ вѢрѢ въ его безконечную благость. Взоръ, обращенный внутрь, въ себя, улавливаетъ ему одному доступное утѢшеніе (allegro въ $6/8$)—возможность проявить творческую силу; самая сокровенная мечта всплываетъ въ воспоминаніи. Теперь (переходное короткое Allegro moderato) маэстро, сознавшій силу своего искусства, принимается за свою волшебную работу. Вновь воскресшею силою своихъ чаръ (andante, $2/4$) онъ вызываетъ прелестный образъ и наслаждается его лицезрѢніемъ въ безконечной и разнообразной игрѢ (варіаціи) свѢтовыхъ лучей, щедро разсыпаемыхъ имъ. Взоръ проясняется и полный счастья обращается къ внѢшнему міру (presto, $2/2$); послѢдній разстилается передъ нимъ какъ въ Pastoralsymphonie, его внутреннее счастье отражается на всемъ. Онъ улавливаетъ звуки, присущіе каждому изъ видѢній, которыя длинной вереницей проносятся передъ нимъ то легкой, то болѢе тяжелой поступью, въ мѢрномъ движеніи танца. Онъ смотритъ на жизнь (короткое, adagio $3/4$) и раздумываетъ, какъ бы ему самому привести въ движеніе весь этотъ міръ: онъ погружается въ думы, какъ-бы въ глубокій душевный сонъ. Но еще одинъ взглядъ, и онъ понялъ міръ: онъ просыпается, ударяетъ по струнамъ и играетъ танецъ, неслыханный до сихъ поръ въ мірѢ (allegro finale). Это танецъ вселенной: дикая страсть, предсмертный стонъ, восторги любви, высшее блаженство, безысходное горе, бѢшенство, сладострастіе, страданія, все это вертится, кружится среди молніи, среди раскатовъ грома. И надъ всѢмъ этимъ простерта рука исполина-музыканта, которому все подвластно, все повинуется. Гордый и увѢренный въ себѢ, онъ вихремъ уносится къ потоку, потокомъ—къ пропасти. Онъ смѢется про себя, такъ какъ все, вызванное дѢйствіемъ его чаръ, было для него не болѢе какъ игрой...—Наступаетъ ночь, день его оконченъ» [54].

Квартетъ op. 132 написанъ во время болѢзни и выздоровленія автора. Вторая часть названа благодарственною пѢснею выздоравливающаго въ лидійскомъ ладѢ (съ повышенною на полутонъ IV ступенью) [55]. Надъ 32 тактомъ надписано: «Andante, чувствуя новую силу» [56].

Въ послѢднемъ квартетѢ F-dur (op. 135) 4-я часть имѢетъ надпись: «Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein» [57] (Трудное рѢшеніе: должно быть?—Быть должно). Эти слова объясняются различно [58]. НаиболѢе

---

[54] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 740—741.

[55] Тамъ же, стр. 741.

[56] Thayer, «Chronologisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethoven's». Berlin. 1865. S. 154.

[57] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig. 1908. Bd. V, S. 403—404.

[58] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 739—740.

вѣроятное объясненіе заключается въ слѣдующемъ. У богатаго вѣнскаго коммерсанта Дембшера устраивались собранія камерной музыки. Въ апрѣлѣ 1821 г. Дембшеръ пожелалъ исполнить новый, еще не изданный квартетъ Бетховена B-dur (посвященный кн. Голицыну). Бетховенъ не долюбливалъ Дембшера за скупость и не давалъ рукописи. Наконецъ, Бетховенъ согласился дать рукопись, но «за прокатъ нотъ» потребовалъ 50 фл. «Если это необходимо»...—сказалъ удивленный Дембшеръ принесшему письмо Бетховена, въ которомъ было написано условіе [59]. Когда композиторъ узналъ объ этомъ, то съ хохотомъ схватилъ листъ бумаги и набросалъ знаменитый канонъ на слова: «Это необходимо?—Да, необходимо! Да, необходимо!», вошедшій въ квартетъ op. 135 («Muss es sein») [60].



*Маска Бетховена, снятая на смертномъ одрѣ.*

Произведенія Бетховена, сочиненныя имъ въ концѣ своей жизни, были написаны при полной глухотѣ, благодаря которой, по мнѣнію А. Г. Рубинштейна, они только и могли возникнуть. «Послѣднія его фортепіанныя сонаты,—пишетъ онъ,—послѣдніе струнные квартеты, IX симфонія и т. д. мыслимы только при глухотѣ; только она могла создать эту безусловную сосредоточенность, это перенесеніе себя въ другой міръ, эту звучащую душу, эти прежде никогда не слыханныя жалобы, это вознесеніе отъ всего земного этого скованнаго Прометея, этотъ трагизмъ, передъ которымъ ничтожна всякая опера. Прелестное, недосягаемое написалъ онъ также *до* глухоты, такъ, напр.: что̀ сцена въ аду въ «Орфеѣ» Глюка въ сравненіи со второй частью Бетховенскаго фортепіаннаго концерта G-dur? Что̀ любая трагедія, за исключеніемъ только, можетъ-быть, «Гамлета» и «Короля Лира»,—въ сравненіи со второй частью его тріо D-dur? Что драма въ сравненіи съ его увертюрой къ «Коріолану?» и т. д. Какъ миѳическій *ясновидящій* для насъ мыслимъ слѣпымъ, т.-е. слѣпымъ ко всему его окружающему и видящимъ душевнымъ окомъ, такъ вдохновенный *слышащій*

---

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 739.

[60] Тамъ же, стр. 739—740. Ср. Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig 1908. Bd. V, S. 301—302, 403—404. Ноты на слова «Es muss sein» тамъ же, стр. 302. Подробный анализъ квартетовъ Бетховена у Гельма (Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig 1885) и В. Г. Вальтера, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912.

мыслимъ глухимъ, т.-е. глухимъ ко всему его окружающему и слышащимъ душевнымъ слухомъ» [61].

Подобное же сопоставленіе вѣщаго слѣпца-поэта съ глухимъ композиторомъ дѣлаетъ и гр. А. К. Толстой, говоря:

О, окружи себя мракомъ, поэтъ, окружися молчаньемъ,
Будь одинокъ и слѣпъ какъ Гомеръ и глухъ какъ Бетховенъ [62].

Въ октябрѣ 1827 г. Бетховенъ поѣхалъ по дѣламъ своего племянника въ Гнейксендорфъ къ брату Іоганну [63]. При возвращеніи въ Вѣну Бетховенъ сильно простудился [64]. У него сдѣлалось воспаленіе легкихъ, и стала развиваться водянка [65]. Лежа на смертномъ одрѣ, Бетховенъ просматривалъ сочиненія Генделя и Шуберта, доставлявшія умирающему большое наслажденіе. О Шубертѣ Бетховенъ сказалъ, что «поистинѣ въ немъ божественная искра» [66]. Бетховенъ умеръ 26 марта 1827 г. [67]. Похороны состоялись въ 3 часа дня 29 марта. За гробомъ шла двадцатитысячная толпа, подъ величественныя гармоніи Miserere [68] (Equale), написаннаго Бетховеномъ въ 1812 г. въ Линцѣ на смерть соборнаго органиста и изданнаго Гаслингеромъ лишь въ іюнѣ 1827 г. [69]. Артистъ Аншютцъ сказалъ надгробное слово, написанное поэтомъ Грильпарцеромъ [70]: «Это былъ артистъ, всѣмъ обязанный искусству.

[61] А. Рубинштейнъ, «Музыка и ея представители». Москва, 1891, стр. 56—57.

[62] См. стихотвореніе гр. А. К. Толстого: «Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель» (Гр. А. К. Толстой, «Полное собраніе стихотвореній». Изданіе книжнаго склада М. М. Стасюлевича. СПБ. 1899. I, стр. 248—249).

[63] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 850—851.

[64] Тамъ же, стр. 854.

[65] Тамъ же, стр. 855.

[66] Thayer-Deiters, «L. v. Beethoven's Leben». Leipzig 1908. Bd. V, 424—425, 459, 469, 478,—479. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 859, 862. Бетховенъ считалъ Генделя за величайшаго композитора (Roimain Rolland, «Haendel». Paris 1910, p. 133). (Ср. стр. 36).

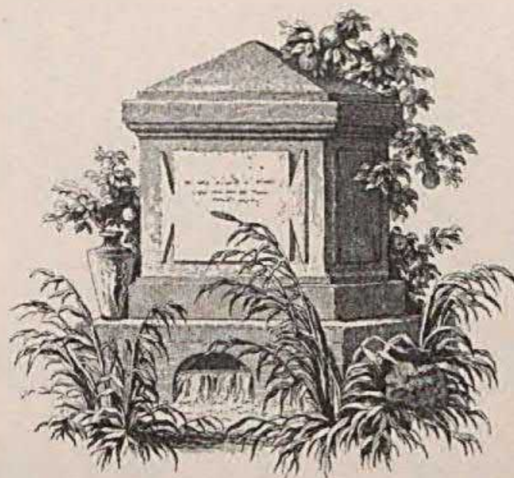
[67] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 877—878.

[68] Тамъ же, стр. 879. Equale—родъ церковной музыки, исполняемой нѣсколькими инструментами, вполнѣ однородными (voces aequales или per aequales), напр.: четырьмя трубами или гобоями (тамъ же, стр. 285, 879).

[69] Тамъ же, стр. 879.

[70] Тамъ же, стр. 880. О Бетховенѣ современники говорили то же, что о Микель-Анджело, а именно: авторъ еще лучше, еще выше своихъ произведеній. Витторія Колонна утверждала, что, какъ ни велики творенія Микель-Анджело, но самъ онъ еще выше (H. Grimm, «Leben Michel Angelo's». 7. Aufl. Berlin 1894. Bd. II, S. 261). Современники Микель-Анджело называли его «великимъ» (Ibid. II, S. 339. Ср. H. Taine, «Voyage en Italie». Paris 1866. I, p. 280—282). Точно также лейтенантъ Varnhagen von Ense писалъ о Бетховенѣ: «Въ немъ человѣкъ мнѣ еще болѣе нравится, чѣмъ композиторъ» (Al.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Dritter Band. 2. Aufl. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Leipzig. 1911. S. 273, 274). По мнѣнію П. И. Чайковскаго, Микель-Анджело и Бетховенъ очень родственныя натуры (М. Чайковскій, «Жизнь Петра Ильича Чайковскаго». Москва, 1901. II, стр. 369). Библіографія: J.-A. Schlosser, «L. v. Beethoven», 1828; F. G. Wegeler und Ferd. Ries, «Biographische Notizen über L. v. Beethoven» 1838, Nachtrag 1845, новое изд. Kalischer'a 1906; A. Schindler, «Biographie von L. v. Beethoven» 1840, новое изд. Kalischer'a 1908 г.; W. v. Lenz, «Beethoven et ses trois styles» (1854), и «Beethoven, eine Kunststudie» (1855 — 1860). Новое изд. Kalischer'a 1908; L. Nohl, «Beethoven's Leben» (1864—77), и «Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen» (1877); Ulibischew, «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs» (1857); A.-B. Marx, «L. v. Beethoven's Leben und Schaffen» (1859, 5-ое изд. 1901); J. v. Wasielewski, «L. v. Beethoven» (1888); Th. v. Frimmel, «Beethoven» 1901 (въ «Berühmte Musiker» Реймана); A.-W. Thayer, «Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethoven's» (1865) и «L. v. Beethoven's Leben» въ нѣмецкомъ переводѣ Deiters'a (I. 1866, въ новой переработкѣ 1901, II. 1872, III. 1879, IV. 1907, V. 1908: два послѣдніе тома изданы Г. Риманомъ); R. Wagner, «Beethoven» 1870; V. Wilder, «Beethoven»; Göllerick, «A Beethoven» 1903; F. Veille, «Etat mental de Beethoven» 1905; Romain Rolland, «Vie de Beethoven», 3-е изд. 1909; W.-A.-Th. San Galli, «Die unsterbliche Geliebte Beethoven's»

Глубокія раны нанесла ему жизнь, но, подобно пловцу, укрывающемуся въ гавани, онъ прибѣгалъ къ тебѣ, божественное искусство, ниспосланное небомъ для утѣшенія насъ въ печали. Это артистъ, не имѣющій равнаго себѣ... Въ этомъ артистѣ скрывался человѣкъ въ лучшемъ, въ высшемъ значеніи этого слова» [71].



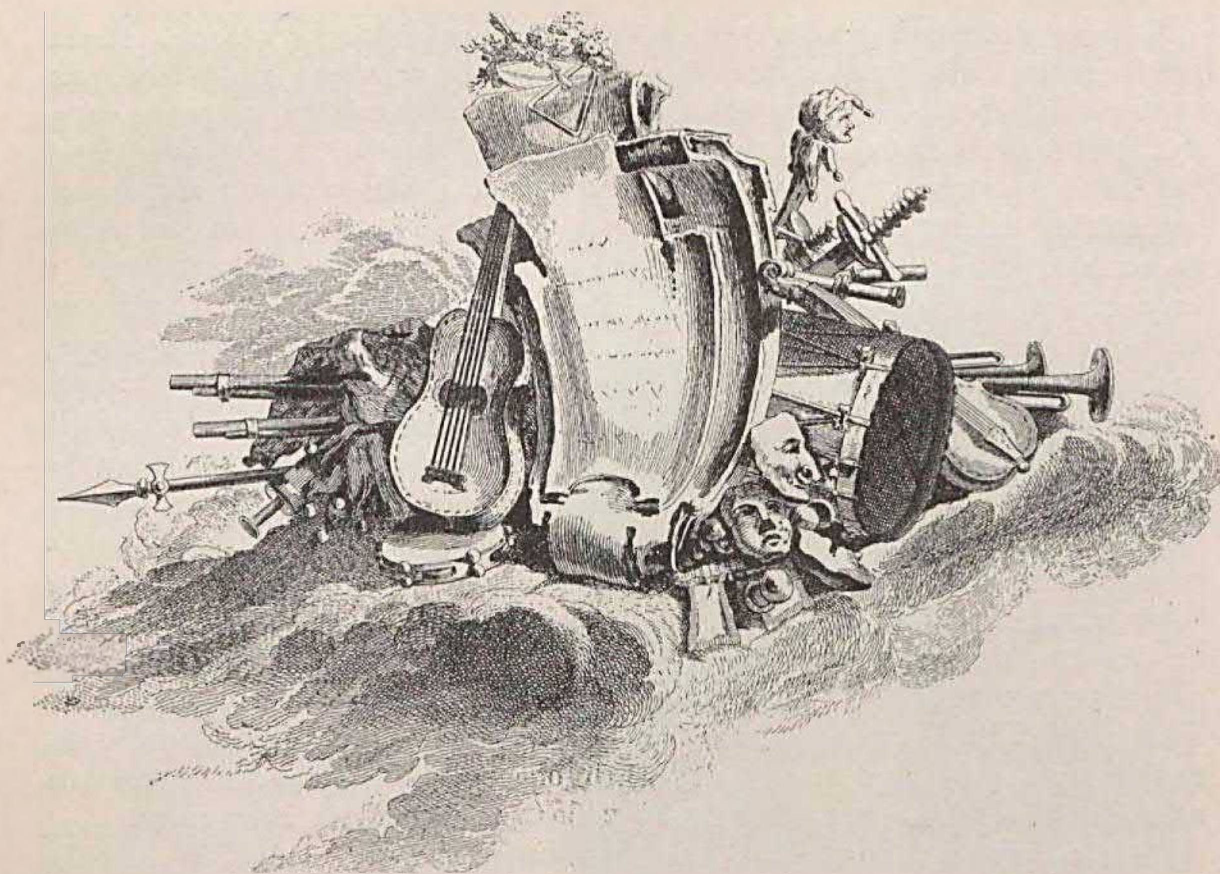
1909; Paul Bekker, «Beethoven» 1912 (русскій переводъ Г. А. Ангерта подъ ред. Д. С. Шора. Москва 1913); Ignaz von Seyfried снабдилъ свой трудъ «L. v. Beethoven's Studien im Generalbas, Kontrapunkt und in Kompositionslehre» (1882) произвольными измѣненіями и добавленіями. Этотъ трудъ Фетисъ перевелъ на французскій языкъ (1833), и снова переработанъ Ноттебомомъ (1873). Весьма цѣнными работами являются Nottebohm'a: «Beethoveniana» (1872) и «Neue Beethoveniana» (въ «Mus. Wochenbl.»), «Ein Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803» (1880) и «Thematisches Verzeichnis der Werke Beethoven's» (1868); Th.-V. Frimmel'я «Neue Beethoveniana» (1890), «Beethoven's Studien» (1906), «Beethoven's Jahrbuch» (Bd. I. 1908, Bd. II. 1909); C. v. Elterlein'a, «Beethoven's Klaviersonaten» (1856, 5-е изд. 1858) и «Beethoven's Symphonien» (1854, 2-е изд. 1858); W. Nagel'я, «Beethoven und seine Klaviersonaten» (1903); K. Reinecke, «Die Beethovenschen Klaviersonaten» (1897); G. Grove, «Beethoven and his nine simphonies» (2-е изд. 1896); H.-B. Krone, «L. v. Beethoven und seine Symphonien» (1900, 2-е изд. 1902); O. Neitzel'я, «Beethoven's Symphonien erläutert» (1898); Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette»; K. Bargheer, «Beethoven's letzte Quartette» (1883); K.-R. Hennig, «Beethoven's Neunte Symphonie» (1888); M. Weber'a, «Beethoven's Missa Solemnis». Письма Бетховена издавали: Schöne, «Briefe von Beethoven an Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle» (1867); Köchel, «83 neu aufgefundene Originalbriefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolf» (1865); Al. Kalischer, «Neue Beethoven's Briefe» (1903) и «Beethoven's sämtliche Briefe» (1906—1908); B. Nohl «Briefe Beethoven's» (1865) и «Neue Briefe Beethoven's» (1867); Fr. Prelinger, «L. v. Beethoven's sämtliche Briefe und Aufzeichnungen». Wien. 1906—1908. Изъ сочиненій о Бетховенѣ на русскомъ языкѣ обращаютъ на себя вниманіе: П. А. Давыдова, «Бетховенъ» (1893); Л. Ноль, «Бетховенъ» (1892); В. Д. Коргановъ, «Жизнь и сочиненія Людвига ванъ Бетховена» (1888) и «Бетховенъ. Біографическій этюдъ» (1909); А. Г—кенъ, «Бетховенъ. — Жизнь. Личность. Творчество» (1909); В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена» (1912). В. Д. Коргановъ помѣщалъ письма Бетховена въ «Кавказскомъ Вѣстникѣ» и «Русской Музыкальной Газетѣ», а потомъ они изданы отдѣльно въ 1900 и 1904 г.г. Много писемъ Бетховена помѣщено въ упомянутомъ біографическомъ этюдѣ Корганова (ср. библіографію о Бетховенѣ: В. Д. Коргановъ. СПБ. 1909, стр. 919—936) и H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909, S. 116.

[71] Во время печатанія этого выпуска появилось извѣстіе въ «Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel» (Leipzig. März 1914, № 114, S. 4689) о томъ, что профессоръ Фритцъ Штейнъ въ Іенѣ, нашедшій «Юношескую» или «Іенскую» симфонію Бетховена (см. стр. 54), только-что издалъ до сихъ поръ неизвѣстныя варіаціи Бетховена на тему Моцарта «Донъ Жуана»: «La ci darem la mano», для 2 голосовъ и англійскаго рожка, относящіяся, вѣроятно, къ 1794 г., когда было написано подобное же тріо op. 87 (Коргановъ, «Бетховенъ». Спб. 1909, стр. 904).

*ИСТОРІЯ ПѢСНИ*

# ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ

# КАРЛЪ ЛЁВЕ



## I.



АРОДНАЯ ПѢСНЯ [1], какъ полевой цвѣтокъ, возникаетъ неизвѣстно когда, какъ и почему и, подобно ему же, поражаетъ своей наивной безыскусственной красотой. Тѣмъ не менѣе, она играетъ весьма важную роль въ развитіи музыкальнаго искусства. Когда появилась многоголосная музыка, и сталъ развиваться контрапунктъ, т.-е. такая хоровая музыка, въ которой каждый голосъ поетъ мелодію, отличающуюся самостоятельнымъ интересомъ, то композиторы имѣли обыкновеніе не сочинять темъ для своихъ многоголосныхъ произведеній, а брать, въ качествѣ основныхъ мелодій, для своихъ твореній или духовныя пѣснопѣнія, или народныя мелодіи. Народными пѣснями композиторы пользовались какъ для своихъ духовныхъ сочиненій, такъ и для свѣтскихъ, напримѣръ: для мессы и для хоровой, т.-е. многоголосной, пѣсни.

[1] W.-K. Jolizza, «Das Lied und seine Geschichte». Wien und Leipzig. 1910.

Народная пѣсня, положенная въ основу хоровой многоголосной пѣсни, помѣщенная обыкновенно въ теноровую партію и подвергнутая контрапунктической обработкѣ, превращается изъ безыскусственной въ искусственную, художественную. Эта художественная пѣсня, въ противоположность анонимной народной, являющейся продуктомъ коллективнаго національнаго творчества, сочиняется композиторомъ на основаніи правилъ музыкальнаго искусства. Въ контрапунктѣ, возникающемъ всего ранѣе въ Англіи и Нидерландахъ и оттуда распространяющемся по всей Европѣ, художественная пѣсня является въ формѣ хоровой контрапунктической, полифонной музыки, въ которой къ основной мелодіи, обыкновенно помѣщавшейся въ тенорѣ, приписывались одинъ или нѣсколько голосовъ, имѣющихъ самостоятельный мелодическій интересъ, вслѣдствіе чего основная мелодія, въ данномъ случаѣ народная пѣсня, тонула въ общей ткани контрапунктически разработанныхъ партій.

Эта многоголосная, контрапунктическая пѣсня пишется композиторами разныхъ странъ, гдѣ развивалась полифонная музыка, но съ особенною любовью разрабатывается въ Германіи; здѣсь уже въ XV в. появляется въ лицѣ Генриха Финка композиторъ, который, за немногими исключеніями, самъ сочиняетъ основную мелодію для своихъ контрапунктическихъ пѣсенъ, помѣщая ее въ тенорѣ. Въ Германіи же появляются композиторы, перенесшіе основную, главную мелодію въ верхній голосъ, гдѣ она стала значительно выдѣляться изъ остальныхъ голосовъ и все болѣе и болѣе преобладать надъ ними.

Къ числу этихъ композиторовъ принадлежатъ: Зенфль († 1555), Якобъ Мейландъ (1542—1577), Ле-Мэтръ († 1577), Гансъ-Лео Гасслеръ (1564—1612), у котораго впервые появляется мелодія не въ тенорѣ, а въ сопрано [2], и Лука Озіандръ (1534—1604) [3]. Своему сочиненію: «Пятьдесятъ духовныхъ пѣсенъ и псалмовъ, положенныхъ контрапунктически на четыре голоса и притомъ такъ, что весь приходъ можетъ пѣть вмѣстѣ съ хоромъ», Озіандръ предпослалъ слѣдующее предисловіе: «Я не сомнѣваюсь, что нѣкоторымъ композиторамъ эта незначительная моя работа сначала не понравится. Я знаю, что композиторы помѣщаютъ хоралъ въ тенорѣ. Но вслѣдствіе этого хоралъ между другими голосами дѣлается неузнаваемымъ, а потому несвѣдущій человѣкъ не въ состояніи узнать, что это за псаломъ, и не можетъ присоединиться къ хору. На этомъ основаніи я помѣстилъ хоралъ въ дискантѣ, чтобы его можно было узнать, и каждый міряninъ могъ бы его пѣть вмѣстѣ съ хоромъ» [4].

Между композиторами, перенесшими главную, основную мелодію въ верхній голосъ, Якобъ Мейландъ особенно замѣчателенъ тѣмъ, что онъ одинъ изъ первыхъ сталъ сочинять самъ эту мелодію, вмѣсто того, чтобы заимствовать ее изъ народныхъ пѣсенъ [5]. Изъ короткихъ мотивовъ, играющихъ

---

[2] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XX.

[3] Schneider, «Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung». Leipzig. 1864. II. S. 463—464.

[4] Carl von Winterfeld, «Der evangelische Kirchengesang». Leipzig. 1843. I. S. 347.

[5] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 467.

роль музыкальныхъ ячеекъ, создаютъ свои мелодіи Франкъ и Гаусманъ [6], содѣйствовавшіе установленію пѣсенной формы [7]. Великимъ мастеромъ въ отношеніи мелодической изобрѣтательности и вѣрной декламаціи является вышеупомянутый Гансъ-Лео Гасслеръ [8]. Вѣрную декламацію и мастерскую иллюстрацію музыкой текста соединяетъ съ чисто-итальянскою сладкою кантиленою Германъ Шеинъ (1586—1630) [9].

Хотя эти композиторы сочиняютъ самостоятельную мелодію, достигающую иногда замѣчательнаго изящества и глубокой экспрессіи, хотя они заботятся о вѣрной декламаціи и иногда весьма удачно иллюстрируютъ текстъ, наконецъ, даже создаютъ настоящую пѣсенную форму, но все же эта пѣсня—полифонная, многоголосная, хоровая.



*Карлъ-Филиппъ-Эмануилъ Бахъ.*

Контрапунктъ противорѣчитъ сущности пѣсни. Пѣсня есть выраженіе индивидуальнаго настроенія и переживанія, а контрапунктъ замѣняетъ выраженіе личнаго «я» коллективнымъ «мы». Поэтому, хотя съ исторической точки зрѣнія возникновеніе контрапунктической многоголосной пѣсни находитъ себѣ полное оправданіе въ томъ, что лишь благодаря полифонной обработкѣ народная пѣсня превращается въ художественную, тѣмъ не менѣе, съ эстетической точки зрѣнія эта полифонная пѣсня представляется удовлетворительной лишь тогда, когда служитъ выраженіемъ настроенія и переживанія многихъ. Такъ какъ лирика предполагаетъ выраженіе личнаго чувства, то настоящая музыкальная лирика требуетъ гомофонной, одноголосной пѣсни, которая поется однимъ лицомъ [10]. Конечно, слухъ, привыкшій къ красотамъ многоголосной музыки, болѣе или менѣе теряетъ способность удовлетворяться простотою одного мелодическаго пѣнія и требуетъ къ мелодіи аккомпанимента. Поэтому художественная

[6] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 478—479.
[7] Ibid. II. S. 478—479.
[8] Ibid. II. S. 482—485.
[9] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 485—490.
[10] Ibid. II. S. 503—504, 510—511.

музыкальная пѣсня, въ полномъ и точномъ смыслѣ слова, появляется лишь тогда, когда композиторы изобрѣтаютъ мелодію, иллюстрирующую лирическій индивидуальный текстъ, и поручаютъ ея исполненіе пѣвцу, поющему ее подъ инструментальный аккомпаниментъ [11]. Въ такомъ музыкальномъ произведеніи мелодія, исполняемая пѣвцомъ, получаетъ значеніе преобладающее, а аккомпаниментъ—второстепенное. Музыка, въ которой одинъ голосъ играетъ первенствующую роль и опирается на соотвѣтствующіе по законамъ гармоніи аккорды, называется гомофонной, въ отличіе отъ полифонной, въ которой всѣ голоса, входящіе въ составъ даннаго музыкальнаго произведенія, равноправны, исполняя мелодіи одинаковаго интереса.

Творцомъ такой гомофонной пѣсни, въ которой преобладающая мелодія съ индивидуальнымъ текстомъ поручается пѣвцу, а аккомпаниментъ—инструменту, по справедливости считается Генрихъ Альбертъ (1604—1651) [12]. Конечно, столь громадная реформа явилась результатомъ дѣятельности не одного лица. Дѣйствительно, уже до Генриха Альберта, а также между его современниками встрѣчаются попытки въ этой области. Такъ, напримѣръ, въ 1620 году Михаилъ Преторіусъ написалъ «Calliope etliche fröliche teutsche Lieder mit 1, 2, 3 und 4 Discantisten»; въ 1645 г. Гильдебрандъ сочинилъ «Krieges-Angst-Seufftzer, mit einer Stimme, sampt beygefügten Basso continuo».

Тѣмъ не менѣе, неоспоримой заслугой Альберта остается его сознательное устраненіе контрапункта тамъ, гдѣ онъ противорѣчитъ смыслу текста, выражающаго индивидуальное чувство, настроеніе или міровоззрѣніе [13]. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда текстъ имѣетъ смыслъ въ устахъ многихъ, являясь коллективнымъ выраженіемъ мыслей и чувствъ,—Альбертъ пользуется полифоніей, какъ, напримѣръ, въ благочестивой утренней пѣснѣ, превратившейся въ хоралъ, «Gott des Himmels und der Erden», свадебной пѣснѣ, какъ, напримѣръ, «Aria Polonica»: «Auff und springet, tantzt und singet», или свадебныхъ танцахъ, какъ, напримѣръ, «Dieser Tag soll unser sein», пѣснѣ въ честь коронованія, прибытія высокопоставленнаго лица и т. п. [14]. Лишь въ видѣ рѣдкаго исключенія Альбертъ пишетъ контрапунктъ для музыкальной иллюстраціи индивидуальнаго текста, какъ, напримѣръ, въ эротической пѣснѣ «Italiänische Aria» [15]. Наоборотъ, въ большей части эротическихъ пѣсенъ, или въ написанныхъ на стихотворенія, изображающія индивидуальныя ситуаціи, личныя добродѣтели и мнѣнія, Альбертъ пишетъ гомофонную пѣсню въ самой короткой и простой формѣ: первое предложеніе кончается полукадансомъ, а второе—совершеннымъ, какъ это требуется въ правильномъ музыкальномъ періодѣ. Такова весенняя пѣсня (Vorjahr-Liedchen, или Frühjahrslied, или Früh-

[11] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 509.
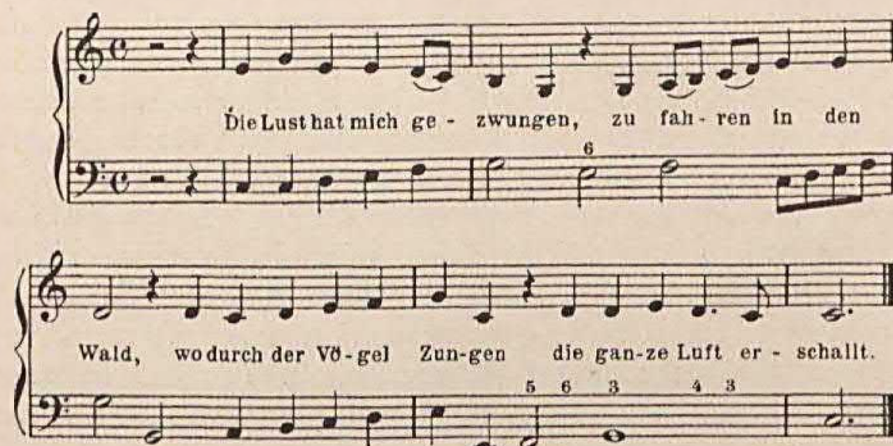
[12] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I. S. XXV, XXVI. Примѣръ его пѣсни ibid. Bd. I, Abth. II, S. 342, № 221. Во второй части перваго тома этого труда помѣщено много примѣровъ пѣсенъ XVII и XVIII вв.

[13] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 493—494.

[14] Ibid. II. S. 494.

[15] Ibid. II. S. 495—496.

lingslied)[16], которая является одною изъ первыхъ въ гомофонномъ родѣ[17]. Пѣсни Альберта написаны съ аккомпаниментомъ, заключающимся въ basso continuo, т.-е. въ непрерывномъ басѣ, къ которому иногда приписаны цифры. Онѣ указываютъ, какіе интервалы нужно прибавить къ басовой нотѣ. Отсутствіе цифръ означаетъ, что къ басовой нотѣ нужно прибавить терцію и квинту. Альбертъ совѣтуетъ не присоединять къ каждой маленькой нотѣ мелодіи по аккорду и не заглушать мелодіи обильной фигураціей. Къ своимъ пѣснямъ Альбертъ присоединяетъ инструментальныя вступле-




*Генрихъ Альбертъ. «Vorjahr-Liedchen».*

нія или такъ называемыя ритурнели или симфоніи. Все это дѣлаетъ Альберта истиннымъ творцомъ настоящей художественной музыкальной, гомофонной пѣсни[18].

Современникъ Генриха Альберта, Генрихъ Шютцъ (1585—1672), ученикъ великаго венеціанскаго композитора Джованни Габріели, содѣйствовалъ итальянскому вліянію на нѣмецкую музыку вообще и нѣмецкую пѣсню въ частности[19]. Отъ иноземнаго вліянія освобождаетъ нѣмецкую музыку Іоганнъ-Себастіанъ Бахъ (1685—1750), являющійся во всеоружіи своей геніальной самобытности. Но въ отношеніи пѣсни І.-С. Бахъ оказался весьма мало продуктивнымъ[20]. Существуетъ лишь одна свѣтская пѣсня, авторомъ которой съ несомнѣнностью считается І.-С. Бахъ. Она называется: «Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers» («Назидательныя размышленія курильщика») и найдена во второй фортепіанной книгѣ жены автора, Анны-Магдалены Бахъ. Основой текста этой пѣсни является французская пѣсня:

---

[16] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1864. II. S. 492, 497.
[17] Ibid. II. S. 497.
[18] Ibid. II. S. 493—494, 503.
[19] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.», Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth I. S. XXV.
[20] Ibid. Bd. I., Abth. I. S. XXXII.

Doux charme de ma solitude—
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquiétude etc. [21].

Гораздо больше пѣсенъ написалъ сынъ І.-С. Баха, Филиппъ-Эмануилъ Бахъ [22]. Особенно были распространены вышедшія въ 1758 г. пѣсни Ф. Баха на духовныя оды Геллерта, подъ названіемъ: «Herrn Professor's Gellert's Geistliche Oden und Lieder mit Melodien von Carl-Philipp-Emanuel Bach». Самыя же 54 духовныя оды и пѣсни Геллерта появились годомъ ранѣе. Онѣ были положены множество разъ на музыку, но всего удачнѣе Г. Гайдномъ и Бетховеномъ [23]. Въ предисловіи къ своему сочиненію Филиппъ-Эмануилъ Бахъ пишетъ: «Я со своей стороны такъ проникнутъ возвышенными и поучительными мыслями, которыми наполнены эти пѣсни, что не могъ удержаться и всѣ ихъ, безъ исключенія, положилъ на мелодіи» [24]. Далѣе Бахъ пишетъ, что онъ прибавилъ къ своимъ мелодіямъ необходимыя гармонію и украшенія, чтобы предохранить ихъ отъ произвола исполнителя, играющаго по генералъ-басу [25]. Пѣсни Филиппа-Эмануила Баха, по большей части, отличаются высокими достоинствами и представляютъ громадный интересъ своей контрапунктической разработкой. Вообще, съ технической стороны, эти пѣсни служатъ образцами высокаго музыкальнаго достоинства [26]. Притомъ нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, напримѣръ, «Bitten» и «Passionslied», отличаются необыкновеннымъ благородствомъ и искреннею задушевностью [27]. Но на ряду съ высокими достоинствами этихъ пѣсенъ у нихъ есть большіе недостатки. Эти пѣсни, собственно говоря, не пѣсни, а хоралообразныя и гимноподобныя сочиненія. Въ нихъ нѣтъ свободно льющейся мелодіи, и иногда кажется, что истиннаго мелодическаго дара ихъ авторъ лишенъ. При этомъ онъ платитъ дань модѣ своего времени и снабжаетъ свои мелодіи безчисленными трелями, фіоритурами и тому подобными украшеніями, которыя едва ли соотвѣтствуютъ духовному содержанію текста. Эти украшенія обнаруживаютъ склонность Филиппа-Эмануила Баха къ инструментальной музыкѣ, которой онъ удѣляетъ довольно много мѣста въ своихъ пѣсняхъ. Онъ одинъ изъ первыхъ пишетъ въ своихъ пѣсняхъ довольно развитыя ритурнели и не чуждъ манерности въ своихъ гармоническихъ и мелодическихъ оборотахъ. Его склонность къ синкопамъ производитъ иногда утомительно-монотонное впечатлѣніе [28].

---

[21] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Bd. II. S. 523. Эта пѣсня помѣщена тамъ же (Bd. I, Abth. II, «Musikbeispiele» № 145. S. 216—217.

[22] Schneider, «Das musikalische Lied». Leipzig. 1865. III, S. 213. Ср. Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Bd. I. Abth. I. S. 137—142.

[23] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II. S. 56.

[24] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 137.

[25] Ibid. S. 138.

[26] Ibid. S. 138.

[27] Ibid. S. 138. Bd. I. Abth. II. S. 242—245. №№ 162, 163.

[28] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 138—139.

So oft ich mei - - ne To - - backs -
Zeit - - ver - treib er -

Pfei - fe, mit gu - tem Kna - ster an - ge - -
grei - fe, so giebt sie mir—— ein Trau - er - -

1. füllt, zur Lust und 2. Bild, und fü - get

die - se Leh - re bey: dass ich der -

sel - ben ähn - lich 1. sey. und fü - get 2. sey.

*Іоаннъ-Севастіанъ Бахъ. «Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers».*

Sehr langsam und traurig.

Da schlägt des Ab-schieds Stun - de, um

grau-sam uns zu trennen! Wie werd' ich le - ben kön-nen, o

Mäd-chen, oh - ne dich? Ein Fremdling al - ler Freuden, leb

ich nur, um zu lei - den, und du viel-leicht auf

e - wig ver - gisst ______ nun, Daph - ne, mich! Oft

*Филиппъ-Эмануилъ Бахъ. «Die Trennung».*

Тѣмъ не менѣе, его пѣсни очень нравились современникамъ [29], а Геллертъ привѣтствовалъ ихъ слѣдующими словами: «Лучшая пѣсня безъ

Larghetto.

Ihr grü-nen Au'n, du wür-zig Thal, vom Sil-berquell durch-
rauscht, wie habt ihr mich und mei-ne Qual so oft, so oft be-lauscht.
Den wunden Ei-chen in dem Hain grub ich der Liebsten Namen
ein, den wunden Eichen in dem Hain grub ich der Liebsten Na-men ein.

*Георгъ Гендель. «Ihr grünen Au'n».*

свойственной ей мелодіи—то же, что любящее сердце безъ жены, которая одухотворяетъ его чувства»... [30]. Въ сборникѣ «Neuen Lieder-Melodien», появив-

[29] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 138.

[30] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 138.

шемся въ 1789 году, мелодіи менѣе инструментальны и болѣе пѣвучи [31]. Нѣкоторыя изъ нихъ являются яркими образцами граціознаго музыкальнаго рококо,

Menuet.

Lieb - ste Frei - heit, fah - re hin!
weil ich so schön ge - fan - gen bin. Bli - cke voll
Lieb - reiz und sehn - li - cher Pein neh - men mein
Her - ze zur Dienstbar - keit ein, ein einz - ger Kuss
er - regt den Schluss, und le - get mir ——— Fes - seln an.

*Сперонтесъ. «Liebste Freiheit, fahre hin».*

какъ, напримѣръ, «Phönix» [32]. Въ «Nonnenlied» [33], а именно въ припѣвѣ этой пѣсни: «Oh Liebe, was hab'ich gethan» слышится нѣчто сходное съ Брамсомъ [34].

---

[31] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 141.

[32] Ср. ibid. Bd. I. Abth. I. S. 141; ср. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 247—248, № 165.

[33] Max Friedländer. «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 128—132, № 78.

[34] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 141.

Въ пѣснѣ «Die Trennung» [35] подражаніе колокольному звону, возвѣщающему часъ разставанія посредствомъ уменьшенной квинты, представляетъ пріемъ, которымъ воспользовались слѣдующіе композиторы: Бетховенъ—въ интродукціи II акта «Фиделіо», въ томъ мѣстѣ, гдѣ литавры играютъ A—Es; Шубертъ—въ пѣсняхъ «Die junge Nonne» (на словахъ: «und finster die Nacht») и «Zwerg» (на словахъ: «Doch musst zum frühen Grab du nun erblassen»); Лёве—въ начальной ритурнели къ «Archibald Douglas»; наконецъ, Рихардъ Вагнеръ въ «Зигфридѣ», гдѣ поетъ Фафнеръ [36]. Филиппъ-Эмануилъ Бахъ эффектомъ уменьшенной квинты обязанъ своему отцу, Іоганну-Себастіану Баху, который воспользовался ею со свойственнымъ ему геніальнымъ мастерствомъ въ своей «Trauer-Ode» [37].



Іоганнъ-Петеръ Шульцъ.

Въ противоположность Іоганну-Себастіану Баху, которому съ достовѣрностью можно приписать лишь одну пѣсню, его великій современникъ, Георгъ-Фридрихъ Гендель, написалъ множество свѣтскихъ кантатъ, къ сожалѣнію, большею частью утерянныхъ. Но эти сочиненія, хотя и свѣтскія, однако, не представляютъ пѣсенъ въ собственномъ смыслѣ слова. Къ ней приближается «Ihr grünen Au'n» изъ ораторіи «Сусанна». Англійскій текстъ неизвѣстнаго автора переведенъ Гервинусомъ [38].

Въ первой половинѣ XVIII вѣка, ознаменованной геніальнымъ творчествомъ Баха и Генделя, а именно въ 1736 г., появился знаменитый въ свое время сборникъ пѣсенъ, выдержавшій нѣсколько изданій, подъ названіемъ: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse in 2. mahl 50 Oden. Der neuesten und besten musicalischen Stücke mit den darzu gehörigen Melodien zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung nebst einem Anhange aus J.-C. Günthers Gedichten». Leipzig. Auf Kosten der lustigen Gesellschaft. 1736 [39].

Всѣхъ изданій было пять. Послѣднее появилось въ 1751 г. [40]. Сперонтесъ — псевдонимъ. Настоящее имя составителя сборника: Іоганнъ-Сигизмундъ Шольце (1705—1750) [41]. Онъ подложилъ къ наиболѣе извѣстнымъ

---

[35] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 133, № 79.

[36] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 142.

[37] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 142.
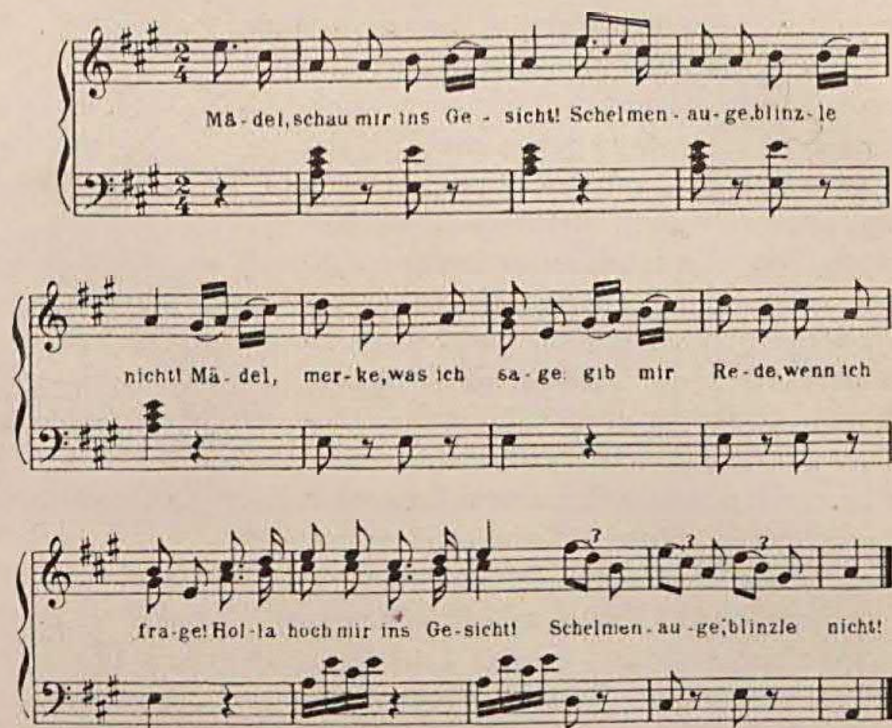
[38] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXI, XXXII. Ср. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 345, № 224.

[39] Объ этомъ сборникѣ написалъ Philipp Spitta статью: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». 1885. I Vierteljahr. S. 35—124). Заглавіе сборника см. ibid. S. 36. Объ этомъ сборникѣ см. также: Schneider, «Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung». Leipzig. 1865. III. S. 206—207. Образцы изъ этого сборника см. у Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert» Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 38—44, въ вышеупомянутой ст. Ф. Спитта (S. 73—76, 85—86, 92—93, 98—99, 101—104, 107—112), гдѣ помѣщены также примѣры и изъ другихъ сборниковъ.

[40] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 83 — 85. Максъ Фридлэндеръ нѣсколько исправляетъ вышеупомянутую статью Спитта (Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 83, прим. 1 и 2).

[41] Ph. Spitta, Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». 1885. 1. Vierteljahr. S. 54—55).

мелодіямъ свои стихотворенія, а также и стихотворенія Гюнтера [42]. Это подкладываніе новаго текста къ прежнимъ мелодіямъ особенно часто практиковалось во Франціи и называлось пародированіемъ. Первый опытъ подобнаго пародированія былъ сдѣланъ въ 1695 г. надъ оперными мелодіями Люлли, Коласса, Демаре, Шарпантье и другихъ, къ которымъ подложенъ былъ текстъ для застольныхъ пѣсенъ, имѣвшихъ громадный успѣхъ. Текстъ подкладывался не только къ вокальнымъ мелодіямъ, но и инструментальнымъ. Сперонтесъ въ




*Іоаннъ-Петеръ Шульцъ. «Liebeszauber».*

своемъ сборникѣ пользовался французскими образцами [43]. Сперонтесъ умалчиваетъ о томъ, кто авторъ музыки въ его сборникѣ, но иногда указываетъ на то, что мелодія—или фортепіанная, или вокальная, а иногда обозначаетъ ее терминами: Menuet, Polonaise, или Air en Menuet, или Air en Polonaise [44].

Большая часть сборника состоитъ изъ маленькихъ танцевъ и маршей, къ которымъ составитель присоединилъ текстъ [45]. Содержаніе текста чрезвычайно разнообразное. Въ подложенныхъ къ мелодіямъ стихотвореніяхъ говорится о любви, природѣ, пастушеской жизни, жизни крестьянъ, о веснѣ, осени и зимѣ, красотѣ садовъ, розъ, фіалокъ и гвоздики, объ охотѣ, войнѣ, солдатской жизни, монахахъ, студентахъ, о радостяхъ молодости, несчастіяхъ

---

[42] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 84.

[43] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 84—85.

[44] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 85.

[45] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 85.

и скоротечности всего сущаго въ мірѣ, о похвалѣ терпѣнію, спокойствію и довольству, надеждѣ, добродѣтели, молчаливости, о пяти чувствахъ, музыкѣ, фортепіано, деньгахъ, курительномъ и нюхательномъ табакѣ, кофе, рейнвейнѣ,

*Христіанъ-Готлобъ Нееfе. «Die Schwestern des Schicksals».*

бургонскомъ винѣ, игрѣ въ кегли, въ карты и на билліардѣ, о ѣздѣ въ саняхъ и о мопсахъ.

О поэтическомъ достоинствѣ этихъ подложенныхъ подъ музыку стихотвореній весьма невысокаго мнѣнія Шиллеръ. «Ничто такъ не отвратительно, пишетъ онъ, какъ если плоскій характеръ вздумаетъ любезничать, быть наивнымъ,—онъ, который долженъ былъ бы прятаться за всѣ покровы искусства, чтобы только скрыть свою пошлость. Вотъ откуда взялись всѣ эти безпощадныя плоскости, которыя нѣмцы позволяютъ себѣ пѣть подъ названіемъ наивныхъ шутливыхъ пѣсенъ, и которыми имѣютъ обыкновеніе увеселять себя за сытными обѣдами. Подъ охраннымъ листомъ веселости и чувства, которыя должны бы быть навсегда изгнаны, Музы на

Плейссѣ образуютъ на этихъ пиршествахъ совершенно особенный, жалкій хоръ» [46].

Въ музыкальномъ отношеніи эти пьески—не только «новѣйшія и лучшія», какъ сказано въ заглавіи, но и наиболѣе извѣстныя въ то время [47]. Музыкальный элементъ заключается въ фортепіанныхъ пьескахъ, къ которымъ подложенъ текстъ [48]. «Исполнитель игралъ и, по желанію, пѣлъ верхній голосъ; это было простое и наиболѣе распространенное обыкновеніе» [49]. Изъ 248 пьесокъ, вошедшихъ въ этотъ сборникъ, нѣкоторыя незначительнаго достоинства, другія посредственнаго, но есть и высокаго [50]. Большая часть пьесокъ—танцы: менуэты и полонезы [51]. Инстинктъ подсказалъ автору, что въ танцахъ заключается типичная пѣсенная фактура [52]. Какъ пѣсни, онѣ на самомъ дѣлѣ весьма низкаго достоинства, потому что текстъ часто не только не подходитъ къ музыкѣ, но иногда прямо противорѣчитъ ей [53]. Одна изъ самыхъ лучшихъ: «Liebste Freiheit, fahre hin» [54]. Она нѣсколько напоминаетъ пѣсню Моцарта: «Was ich in Gedanken küsse» [55].

Высокими достоинствами отличаются «Lieder im Volkston» Іоганна-Абрагама Шульца (1747—1800). Этотъ композиторъ, главнымъ образомъ, заботился о неразрывной связи текста съ музыкой [56]. Хотя Шульцъ старается достигнуть такого самостоятельнаго изящества въ мелодіи, что она могла бы исполняться безъ аккомпанимента, тѣмъ не менѣе, она не предназначается для какого-либо инструмента и должна быть не сыграна, а спѣта и именно съ тѣмъ текстомъ, изъ котораго вылилась [57].

Кромѣ органической связи съ текстомъ, по мнѣнію Шульца, мелодія должна отличаться простотою и естественностью такъ, чтобы она казалась знакомою даже при первомъ слушаніи [58]. Въ одной изъ его «Lieder im Volkston», а именно въ «Liebeszauber» [59], онъ едва ли не превосходитъ самого Вебера, написавшаго пѣсню на тотъ же сюжетъ [60]. А въ своей «Serenate im Walde zu singen», въ которой превозноситъ нетронутую природу, онъ пользуется мотивомъ на слова:

> Und nicht das grosse volle Herz
> Von Mutterlieb Natur,

которымъ впослѣдствіи Бетховенъ иллюстрировалъ «Seid umschlungen, Millionen» въ финалѣ своей IX симфоніи [61].

---

[46] Шиллеръ, «Наивная и сентиментальная поэзія» («Библіотека великихъ писателей».—«Шиллеръ». Изд. Брокгаузъ-Ефронъ. СПБ. 1901. Вып. XI, стр. 399).

[47] Ph. Spitta: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft». Erster Jahrgang, 1885. 1. Vierteljahr. S. 42.

[48] Ibid. S. 42, 67.

[49] Ibid. S. 67.

[50] Ibid. S. 58.

[51] Ibid. S. 67.

[52] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 108.

[53] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[54] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 42, № 20.

[55] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[56] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 257.

[57] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 254—257, 258.

[58] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 256—257.

[59] Ibid. Bd. I. Abth. II. № 118.

[60] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 258.

[61] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 259. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 278—284. № 188.



[illegible]-Адамъ Гиллеръ.

25

Плейссѣ образуютъ на этихъ пиршествахъ совершенно особенный, жалкій хоръ» [46].

Въ музыкальномъ отношеніи эти пьески—не только «новѣйшія и лучшія», какъ сказано въ заглавіи, но и наиболѣе извѣстныя въ то время [47]. Музыкальный элементъ заключается въ фортепіанныхъ пьескахъ, къ которымъ подложенъ текстъ [48]. «Исполнитель игралъ и, по желанію, пѣлъ верхній голосъ; это было простое и наиболѣе распространенное обыкновеніе» [49]. Изъ 248 пьесокъ, вошедшихъ въ этотъ сборникъ, нѣкоторыя незначительнаго достоинства, другія посредственнаго, но есть и высокаго [50]. Большая часть пьесокъ—танцы: менуэты и полонезы [51]. Инстинктъ подсказалъ автору, что въ танцахъ заключается типичная пѣсенная фактура [52]. Какъ пѣсни, онѣ на самомъ дѣлѣ весьма низкаго достоинства, потому что текстъ часто не только не подходитъ къ музыкѣ, но иногда прямо противорѣчитъ ей [53]. Одна изъ самыхъ лучшихъ: «Liebste Freiheit, fahre hin» [54]. Она нѣсколько напоминаетъ пѣсню Моцарта: «Was ich in Gedanken küsse» [55].

Высокими достоинствами отличаются «Lieder im Volkston» Іоганна-Абрагама Шульца (1747—1800). Этотъ композиторъ, главнымъ образомъ, заботился о неразрывной связи текста съ музыкой [56]. Хотя Шульцъ старается достигнуть такого самостоятельнаго изящества въ мелодіи, что она могла бы исполняться безъ аккомпанимента, тѣмъ не менѣе, она не предназначается для какого-либо инструмента и должна быть не сыграна, а спѣта и именно съ тѣмъ текстомъ, изъ котораго вылилась [57].

Кромѣ органической связи съ текстомъ, по мнѣнію Шульца, мелодія должна отличаться простотою и естественностью такъ, чтобы она казалась знакомою даже при первомъ слушаніи [58]. Въ одной изъ его «Lieder im Volkston», а именно въ «Liebeszauber» [59], онъ едва ли не превосходитъ самого Вебера, написавшаго пѣсню на тотъ же сюжетъ [60]. А въ своей «Serenate im Walde zu singen», въ которой превозноситъ нетронутую природу, онъ пользуется мотивомъ на слова:

Und nicht das grosse volle Herz
Von Mutterlieb Natur,

которымъ впослѣдствіи Бетховенъ иллюстрировалъ «Seid umschlungen, Millionen» въ финалѣ своей IX симфоніи [61].

---

[46] Шиллеръ, «Наивная и сентиментальная поэзія» («Библіотека великихъ писателей».—«Шиллеръ». Изд. Брокгаузъ-Ефронъ. СПБ. 1901. Вып. XI. стр. 399).

[47] Ph. Spitta: Sperontes «Singende Muse an der Pleisse» («Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», Erster Jahrgang, 1885. 1. Vierteljahr. S. 42.

[48] Ibid. S. 42, 67.

[49] Ibid. S. 67.

[50] Ibid. S. 58.

[51] Ibid. S. 67.

[52] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 108.

[53] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[54] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 42, № 20.

[55] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 86.

[56] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 257.

[57] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 254—257, 258.

[58] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 256—257.

[59] Ibid. Bd. I. Abth. II. № 118.

[60] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 258.

[61] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 259. Cp. ibid. Bd. I. Abth. II. S. 278—284. № 188.



*Граффъ.—Іоаннъ-Адамъ Гиллеръ.*

25

Учитель Бетховена, Христіанъ-Готлобъ Неефе (1748 — 1798), — композиторъ не геніальный, но человѣкъ образованный въ литературномъ отношеніи, написавшій нѣсколько удачныхъ по характеристичности и экспрессіи произведеній [62]. Въ «Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Claviers», появившемся въ 1780 г., Неефе обнаруживаетъ вліяніе на него Шульца, пѣсни котораго появились годомъ ранѣе. Въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ Неефе слышится нѣчто Бетховенское; такъ, напримѣръ,—въ пѣсняхъ: «Der entschlossne Schäfer» и «Ein Traum», въ которой, между прочимъ, нѣсколько разъ встрѣчается квинтсекстаккордъ второй ступени, служащій началомъ Es-dur'ной сонаты Бетховена ор. 31, № 3 [63]. Особенно сильное впечатлѣніе на Бетховена должны были произвести пѣсни Неефе, написанныя для друзей и появившіяся въ 1784 г., когда 14-лѣтній Бетховенъ находился подъ непосредственнымъ вліяніемъ своего учителя [64]. Въ особенности много бетховенскихъ чертъ встрѣчается въ балладѣ Неефе «Lord Heinrich und Kätchen» [65]. Мелодія на слова «Du blödes Kind» повторяется у Неефе три раза. Должно быть, она сильно запечатлѣлась въ памяти Бетховена, который ею воспользовался въ своей «Героической симфоніи» [66]. Кромѣ того, въ этой же балладѣ попадаются мѣста, сходныя съ «Kreuzzug'омъ» Франца Шуберта [67]. «Die Schwestern des Schicksals» Неефе напоминаютъ пѣсни Бетховена на слова Геллерта [68]. «Todtennopfer» едва ли не самое сильное произведеніе автора [69].

Непосредственными предшественниками Франца Шуберта въ области пѣснетворчества были Гиллеръ, Рейхардъ, Цельтеръ и Цумштеегъ.

Іоганнъ-Адамъ Гиллеръ (1722 — 1804) вліялъ на развитіе пѣсни преимущественно своими Singspiel'ями, въ которыхъ выведены на сцену крестьяне и крестьянки. Аристократы и аристократки въ «Singspiel'яхъ» Гиллера поютъ, по большей части, аріи; простой народъ — пѣсни [70]. Эти пѣсни, которыя поютъ крестьяне и крестьянки въ «Singspiel'яхъ» Гиллера, вполнѣ свободны отъ дани, платимой авторомъ вкусу и модѣ своего времени въ другихъ пѣсняхъ [71].

Въ этомъ отношеніи Гиллеръ сходенъ съ Глюкомъ, вліявшимъ на пѣсню преимущественно своими операми, въ особенности, своимъ «Орфеемъ» [72]. Глюкъ мало обращалъ вниманія на нѣмецкую лирическую поэзію и хотя очень почиталъ Гете, но ни одного произведенія этого геніальнаго поэта не положилъ на музыку [73]. Тѣмъ большій интересъ Глюкъ обнаружилъ къ Клопштоку, который подвергался музыкальной обработкѣ и въ XIX вѣкѣ, напримѣръ.

---

[62] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 227.
[63] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 227.
[64] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 231, 233 (прим.).
[65] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 231.
[66] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 233.
[67] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 233.
[68] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 234.
[69] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 234; пѣсни Неефе ibid. Bd. I. Abth. II. S. 142, 144, 145, 146, 260, 261, 262, 264.
[70] Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. XLVII, прим. 2-ое.
[71] Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 152—153.
[72] Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 267.
[73] Ibid. I. Bd. I. Abth. I. S. 267 (см. Erich Schmidt, «Charakteristiken». 2 Reihe. Berlin. 1901. S. 152.

Францомъ Шубертомъ, а въ настоящее время Рихардомъ Штраусомъ, Густавомъ Малеромъ и Антономъ Урширухомъ, изъ которыхъ первый написалъ на слова Клопштока «Rosenband», второй—«Auferstehn» и третій — «Frühlingsfeier» [74].

Nicht geschwind.

Mor - gen! Mor - gen! nur nicht heu - te! spre - chen im - mer trä - ge Leu - te, mor - gen, heu - te will ich ruhn! Mor - gen je - ne Leh - re fa - ssen, mor - gen die - sen Feh - ler la - ssen, mor - gen dies und je - nes thun.

*Іоаннъ-Адамъ Гиллеръ. «Der Aufschub».*

Самую удачную музыкальную иллюстрацію произведеній Клопштока въ XVIII вѣкѣ представляютъ сочиненія Глюка на слова названнаго поэта, въ особенности же «Die Sommernacht» и «Die frühen Gräber» [75].

---

[74] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. B. I. Abth. I. S. 267, 3-е прим.

[75] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. №№ 99, 100 (ср. ibid. Bd. I. Abth. I. S. 267).

Значительное вліяніе своею музыкою, написанною на оды Клопштока, Глюкъ оказалъ на Гёте, какъ послѣдній самъ объ этомъ пишетъ въ письмѣ Кайзеру отъ 23 января 1786 года [76].

Въ XVIII вѣкѣ усерднымъ музыкальнымъ иллюстраторомъ произведеній Гёте былъ Іоганнъ-Фридрихъ Рейхардтъ (1752—1814), находившійся подъ сильнымъ вліяніемъ Глюка [77]. Рейхардтъ—очень плодовитый композиторъ, но на двадцать или даже на тридцать пѣсенъ приходится не болѣе одной удачной. Особенно благотворно подѣйствовало на творчество Рейхардта знакомство съ поэзіей Гёте [78]. Полное собраніе произведеній Рейхардта на гётевскіе тексты: «Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen» (1809) содержитъ 128 нумеровъ [79]. Произведенія Рейхардта были сильно распространены въ кружкѣ, въ которомъ вращался молодой Францъ Шубертъ; на него они оказали весьма значительное вліяніе [80]. Съ Гёте Рейхардтъ вошелъ въ тѣсныя сношенія еще ранѣе появленія полнаго собранія его произведеній, а именно въ 1780 и 1781 гг., когда появились вторая и третья части его «Одъ и пѣсенъ», написанныхъ на слова Гёте.

Самъ Гёте называлъ пѣснями такія лирическія стихотворенія, «о которыхъ можно предположить, что поющій гдѣ-либо выучилъ ихъ наизусть и исполняетъ ихъ въ той или другой ситуаціи. Онѣ могутъ и должны имѣть собственныя, опредѣленныя и закругленныя мелодіи, способныя обратить на себя вниманіе и легко запоминаться» [81]. Предостереженіе Гёте противъ слишкомъ богатой инструментовки вполнѣ соотвѣтствуетъ правиламъ, установленнымъ Рейхардтомъ [82] для пѣсни.

Добрыя отношенія между Гёте и Рейхардтомъ продолжались до тѣхъ поръ, пока Рейхардтъ не впалъ въ немилость въ Берлинѣ за свое свободомысліе. Рейхардтъ отличался либеральными взглядами и убѣжденіями и симпатизировалъ французской революціи. Передъ окончательнымъ разрывомъ Гёте называлъ Рейхардта «съ музыкальной стороны нашимъ другомъ, а съ политической—нашимъ врагомъ» [83].

Послѣ разрыва съ Рейхардтомъ и не оправдавшейся надежды сдѣлать изъ переѣхавшаго въ Веймаръ Филиппа-Христофора Кайзера опернаго композитора [84] Гёте особенно сблизился съ Цельтеромъ [85]. И Кайзеръ, и Цель-

---

[76] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 268.

[77] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 188—190.

[78] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XLIX.

[79] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 114.

[80] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Bd. I. Abth. I. S. XLIX. Произведенія Рейхардта см. у Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. S. 199, 200, 206, 207, 208, 210, 332, 333, 334, 335, 338, 340. Интересно сравнить «Erlkönig» Рейхардта (см. ibid. S 200—205) съ музыкой на это произведеніе Гёте Шуберта и Лёве и другихъ композиторовъ (см. W. Tappert, «54 Erlkönig-Kompositionen» 1898. 2. Aufl. 1906 auf 70 erweitert.) Cp. Max Friedländer, «Goethe's Gedichte in der Musik» и «Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen» (1896). H. Riemann's «Musik-Lexicon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 432, 507.

[81] Ferd. Hiller, «Goethe's musikalisches Leben». 1883. S. 15. H. Riemann. «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 115.

[82] Ibid. S. 115.

[83] Ibid. S. 114.

[84] Ibid. S. 115.

[85] Цельтеръ въ музыкальномъ отношеніи ниже Рейхардта, который, въ противоположность Цельтеру, не безусловно подчинялся Гёте, значи-

Moderato e legato.

1. Wenn der Schim - mer von dem Mon - - de nun her-
2. So um - schat - ten mich Ge - dan - - ken an das
3. Ich ge - noss ___ einst, o ihr Tod - - ten, es mit

1. ab ___ in die Wäl - der sich er - giesst, ___ und Ge-
2. Grab ___ der Ge - lieb - ten, und ich seh' ___ in dem
3. euch! ___ Wie um - weh - ten uns der Duft ___ und die

1. rü - - che mit den Düf - ten von der Lin - de in den
2. Wal - - de nur es däm - mern, und es weht ___ mir von der
3. Küh - lung! Wie ver - schönt warst von dem Mon - de du, o

1. Küh - lun-gen wehn,
2. Blü - - the nicht her.
3. schö - - ne Na - tur!
Fine.

D. C.

*Христіанъ-Вилибальдъ Глюкъ. «Sommernacht».*

---

тельно ограничивавшему значеніе композитора въ отношеніи текста (H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven», Berlin und Stuttgart. 1907. S. 114, 116). Хотя Гёте считалъ того и другого за лучшихъ музыкальныхъ истолкователей лирики, но предпочиталъ Рейхардту Цельтера. (Ibid. S. 114, 116). Мендельсонъ, хотя ученикъ Цельтера, былъ крайне возмущенъ отзывами Гете и Цельтера о Рейхардтѣ (въ первой части переписки Гёте съ Цельтеромъ. Ср. Ibid. S. 116). По этому поводу Мендельсонъ пишетъ своему отцу 28 декабря 1833 г.: «Когда идетъ рѣчь о Рейхардтѣ и оба передъ нимъ такъ важничаютъ и такъ отзываются о немъ, то я не могу справиться съ собой отъ гнѣва, хоть мнѣ самому это не ясно». («Briefe aus den Jahren 1830 bis 1837» von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy und Prof. Carl Mendelsson-Bartholdy. 3. Aufl. Leipzig. 1875. Zweiter Theil. S. 13).

теръ были люди образованные, но малоодаренные въ музыкальномъ отношеніи [86]. Гёте однажды говорилъ Эккерману, что «Цельтеръ при первомъ знакомствѣ можетъ показаться очень грубымъ, даже нѣсколько невѣжливымъ. Но это лишь одна внѣшность. Я не знаю никого, кто бы такъ нѣжно




*І.-Ф. Рейхардтъ. Съ портрета Т. Генри.*

чувствовалъ, какъ онъ. Но въ Берлинѣ живетъ такая дерзновенная порода людей, что съ деликатностью далеко не уйдешь; приходится быть зубастымъ и подчасъ нѣсколько грубымъ, чтобы поддержать свой престижъ» [87]. Намекая на профессію Цельтера, который былъ каменщикомъ, Гёте говоритъ, что «въ немъ происходила своеобразная борьба между унаслѣдован-

[86] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 222.

[87] Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. и 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 339.

нымъ ремесломъ, которымъ онъ занимался съ молодыхъ лѣтъ, доведя его до мастерства и пользуясь имъ, какъ средствомъ для обезпеченія своего матеріальнаго существованія,—и врожденнымъ, сильнымъ, непреодолимымъ влеченіемъ къ искусству. Занимаясь ремесломъ, но чувствуя влеченіе къ искусству, владѣя техникою мастерства, но стремясь осилить трудность искусства, Цельтеръ стоялъ, однако, не какъ Геркулесъ на распутьи, не зная—за что схватиться и чего избѣгать, но испытывалъ одинаковое влеченіе къ обѣимъ музамъ, изъ которыхъ одна завладѣла имъ, а другою онъ самъ стремился овладѣть. Честный, дѣльный, буржуазно-серьезный, онъ очень заботился о нравственномъ образованіи, поскольку оно находится въ близкомъ родствѣ съ эстетическимъ, и поскольку совершенствованіе одного немыслимо безъ другого [88]. Нѣкоторыя пѣсни Цельтера, какъ, напримѣръ: «Ich denke dein» [89], производили на Гёте обаятельное впечатлѣніе [90].

Между Гёте и Цельтеромъ была тѣсная искренняя дружба, о которой свидѣтельствуетъ ихъ корреспонденція, появившаяся въ печати въ 1833—36 годахъ и представляющая громадный интересъ. Цельтеръ вполнѣ проникся мыслями и чувствами Гёте, а по смерти геніальнаго поэта потерялъ всякій интересъ къ жизни и пережилъ своего великаго друга всего на нѣсколько недѣль [91].

Гёте очень высоко цѣнилъ Цельтера [92], по поводу пѣсенъ котораго говорилъ, что онъ едва могъ предполагать въ музыкѣ такіе сердечные звуки [93]. Такого высокаго мнѣнія Цельтеръ едва ли заслуживаетъ. Если онъ превосходитъ Рейхардта своими пѣснями, то все же въ своемъ общемъ музыкальномъ развитіи Цельтеръ ниже Рейхардта [94]. Одна изъ главныхъ заслугъ Цельтера заключается въ его вліяніи на композиторовъ балладъ, въ особенности на Лёве [95]. Самъ же Цельтеръ—далеко не первоклассный композиторъ.

Вообще, если музыканты не всегда являются компетентными судьями поэтовъ, то и поэты подчасъ обнаруживаютъ крайнюю несостоятельность въ оцѣнкѣ композиторовъ и музыкальныхъ произведеній [96]. Іоганнъ-Себастіанъ Бахъ, за неимѣніемъ лучшаго, иллюстрировалъ своею геніальною музыкою жалкое риѳмоплетство Пикандера и Гунольда-Менантеса, Гендель—Брокеса. Глюкъ не обратилъ вниманія на анакреонтическую лирику, на Геттингенскій союзъ и на произведенія Гёте и ограничился лишь нѣсколькими одами Клопштока. Моцартъ мало интересовался нѣмецкою лирикою и обыкновенно иллюстрировалъ музыкой стихотворенія, рекомендованныя ему

[88] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 115—116.

[89] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.», Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. II. № 141.

[90] Ibid. Bd. II. S. 200—201.

[91] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 116.

[92] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II. S. 200—201.

[93] Ibid. Bd. II. S. 459.

[94] Ibid. Bd. I. Abth. I, S. 343.

[95] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 344.

[96] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.

Sehr lebhaft und schauerlich.

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind? Es

ist der Va-ter mit sei - nem Kind Er hat den

Kna-ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si-cher, er

hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge

sicht? Siehst, Va - ter, du den Erl - kö - nig nicht? Den

Er - len - kö - nig mit Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein

Ne - bel - streif. „Du lie - bes Kind, komm, geh mit mir; gar
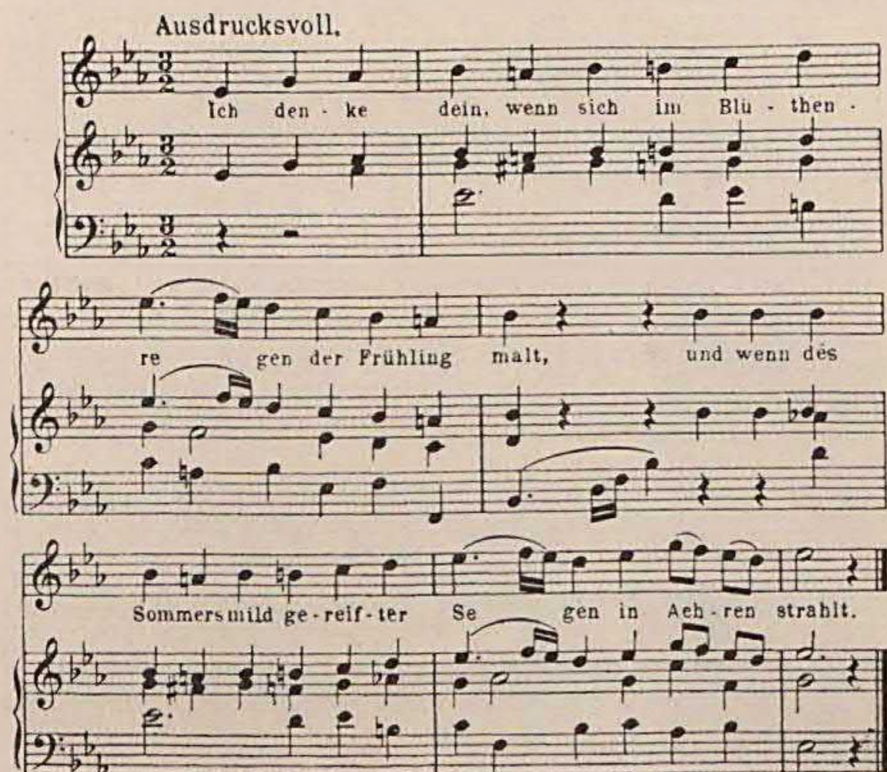
schö - ne Spie - le spiel' ich mit dir. Manch bun - te Blumen sind

an dem Strand, meine Mut - ter hat manch gülden Ge wand."

*Іоаннъ Рейхардтъ. Отрывокъ изъ «Erlkönig».*

вѣнскими друзьями. Гайднъ хотя и былъ современникомъ Гёте, но не положилъ на музыку ни одного произведенія великаго поэта [97].

Поэты тоже далеко не всегда обнаруживаютъ достаточное пониманіе и правильную оцѣнку музыки. Клопштокъ предложилъ для музыкальной обработки



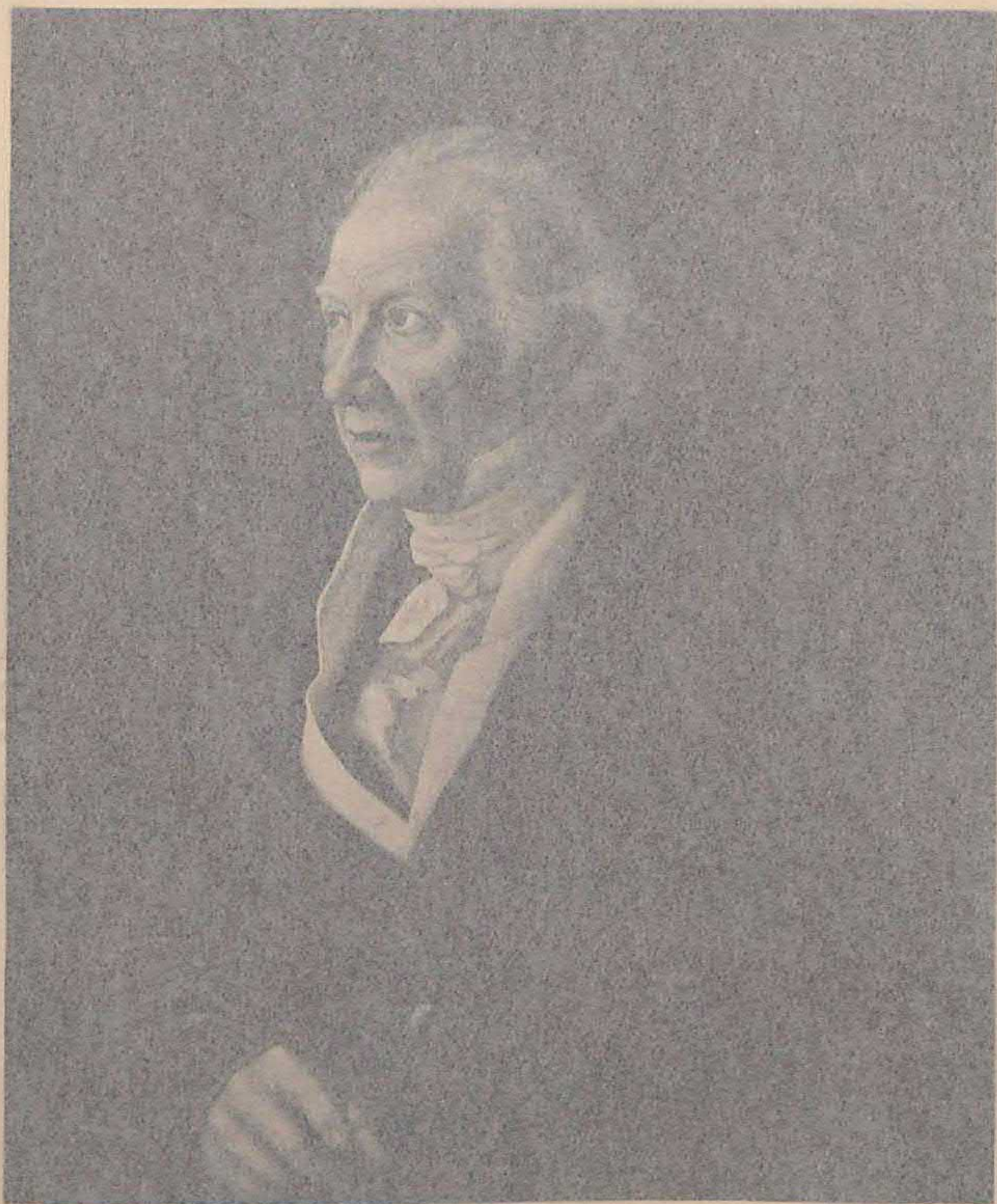

*Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ. «Ich denke dein».*

одно изъ лучшихъ своихъ лирическихъ стихотвореній «Rosenband» Христіану-Эристу Розенбауму, совершенно бездарному композитору, и старался сблизиться съ такими посредственностями, какъ Краузе и Флейшеръ, игнорируя Филиппа-Эмануила Баха [98]. Лессингъ всегда былъ далекъ отъ музыки. Шиллеръ хотя симпатизировалъ Глюку, но отнесся весьма неодобрительно къ «Сотворенію міра» Гайдна [99]. Маттисонъ, авторъ «Аделаиды», изъ всѣхъ музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ, всего менѣе одобрялъ сочиненіе Бетховена. Выше (см. стр. 52) было приведено мнѣніе Маттисона о музыкѣ, написанной на его «Аделаиду» Бетховеномъ. Но едва ли Маттисонъ былъ доволенъ «яркими звуковыми красками» Бетховена, заслонившими текстъ, отодвинутый на второй

[97] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.

[98] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.
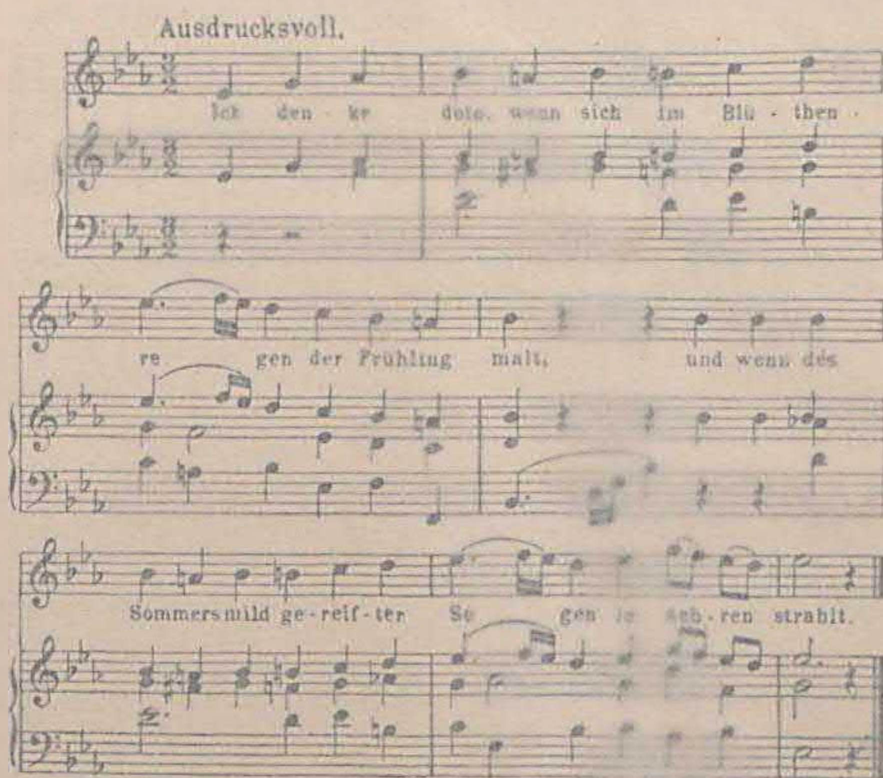
[99] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.



К. Бегасъ.—Цельтеръ.

вѣнскими друзьями. Гайднъ хотя и былъ современникомъ Гёте, но не положилъ на музыку ни одного произведенія великаго поэта [97].

Поэты тоже далеко не всегда обнаруживаютъ достаточное пониманіе и правильную оцѣнку музыки. Клопштокъ предложилъ для музыкальной обработки




*Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ. «Ich denk*

одно изъ лучшихъ своихъ лирическихъ стихотвореній «Rosenband» Христіану-Эристу Розенбауму, совершенно бездарному композитору, и старался сблизиться съ такими посредственностями, какъ Краузе и Флейшеръ, игнорируя Филиппа-Эмануила Баха [98]. Лессингъ всегда былъ далекъ отъ музыки. Шиллеръ хотя симпатизировалъ Глюку, но отнесся весьма неодобрительно къ «Сотворенію міра» Гайдна [99]. Маттисонъ, авторъ «Аделаиды», изъ всѣхъ музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ, всего менѣе одобрялъ сочиненіе Бетховена. Выше (см. стр. 52) было приведено мнѣніе Маттисона о музыкѣ, написанной на его «Аделаиду» Бетховеномъ. Но едва ли Маттисонъ былъ доволенъ «яркими звуковыми красками» Бетховена, заслонившими текстъ, отодвинутый на второй

---

[97] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I, Abth. I. S. XXXVII—XXXVIII.

[98] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.

[99] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII.



К. Бегасъ.—Цельтеръ.

26

27

планъ музыкальною интерпретаціей геніальнаго композитора [100]. Гёте очень любилъ музыку, но врядъ ли ее достаточно понималъ. Впрочемъ, онъ ревностно старался вникнуть въ ея сущность [101]. Для этого Гёте включилъ теорію музыки въ кругъ своихъ изслѣдованій. И въ этой области прозорливому уму генія открылась истина, которая выяснена трудами послѣдующихъ теоретиковъ. Въ очеркѣ теоріи музыки, о которомъ Гёте сообщаетъ Цельтеру 15 сентября 1826 года, высказана мысль о томъ, что мажоръ и миноръ основываются на одномъ и томъ же принципѣ [102],—мысль, принятая такими авторитетами, какъ Гауптманнъ, Эттингенъ, Гостинскій, Гуго Риманъ и др.



*Карлъ-Фридрихъ Цельтеръ.*

*Гравюра Б. Бендикса по Барду.*

Хотя Гёте своимъ творчествомъ оказалъ громадное вліяніе на развитіе пѣсни [103], и произведенія геніальнаго поэта вдохновляли множество композиторовъ на созданіе замѣчательныхъ шедевровъ, но самъ онъ допускалъ музыкальную иллюстрацію пѣсенъ лишь въ весьма скромныхъ размѣрахъ и раздѣлялъ на этотъ предметъ взгляды, господствовавшіе въ XVIII вѣкѣ. Въ тѣ времена инструментальный аккомпаниментъ не считался важнымъ элементомъ, не представлялъ особеннаго эстетическаго интереса, а допускался, главнымъ образомъ, какъ помощь вѣрной интонаціи. Слѣдовательно, онъ игралъ не столько художественную, сколько практическую роль.

---

[100] W. Langhaus, «Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. J.». Leipzig. 1887, Bd. II. S. 345.

[101] M. Friedländer, «Das deutsche Lied in 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. XXXVIII. Гёте вовсе не былъ такъ несвѣдущъ въ музыкѣ, какъ это думали ранѣе (ср. Adolphe Jullien, «Goethe et la musique. Ses jugements, son influence, les oeuvres qu'il a inspiré». Paris. 1880. Ferd. Hiller, «Goethes musikalisches Leben». 1883. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 507).

[102] W. Langhaus, «Geschichte der Musik der 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 339—340. «Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter». IV, S. 221. Beilage 4.

[103] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 117.

Nicht geschwind.

1. Es wuchs für mich ein Baum em - por, er
4. Doch Ly - da, Ly - da, woll - test du die

p

hiess der Baum der Lie - be. In sei - nem Schat-ten
dür - re Wur - zel pfle - gen, durch - strömt von neu - em

blüh - te mir ein Him - mel sü - sser Zu - ver-sicht und
Le - bens-saft ent - sprosst ihr dann ein neu - er Baum, ein

na-men - lo - ser Freu - - de. (Fine) 2. Und die - ser Baum ist
neu - er Baum der Lie - - be! 3. Die dür - re Wur - zel

nun da - hin, da - hin mit al - len Blät - tern! Des
klam-mert sich ver - ge-bens in den Bo - den. Ver -

schwülsten Ta - ges Feu - er-hauch ver - seng - te Stamm und
ge - bens schiesst noch dann und wann ein ju - gend - li - cher

Zweig und Laub, und al - le Blät-ter fie - - len.
Schöss-ling auf. Er stirbt nach hal - bem Le - - ben.

D. C. al Fine.

*Іоаннъ-Рудольфъ Цумштеегъ. «Der Baum der Liebe».*

Пѣсня сочинялась такъ, что могла исполняться и безъ всякаго аккомпанимента, какъ настоящая народная пѣсня, которая поется вездѣ: на прогулкѣ въ полѣ, во время странствованій и т. п. [104]. Гёте стоялъ на этой точкѣ зрѣнія и допускалъ лишь весьма скромный аккомпаниментъ, въ которомъ слышится только слабый намекъ на содержаніе произведенія. Поэтому Гёте вполнѣ удовлетворялся пѣснями Рейхардта и Цельтера на свои стихотворенія. Къ болѣе богатой музыкальной интерпретаціи поэтическаго текста, въ особенности въ ея инструментальномъ сопровожденіи, Гёте не былъ склоненъ. Поэтому онъ и предпочиталъ пѣсни Рейхардта и Цельтера произведеніямъ Шуберта, съ которыми имѣлъ случай ознакомиться [105]. Гёте такъ мало былъ заинтересованъ Шубертомъ, что нигдѣ о немъ не упоминаетъ, и всѣ попытки этого геніальнѣйшаго композитора пѣсенъ—завязать личное знакомство съ великимъ поэтомъ—остались тщетными [106]. Оттого—какъ это ни странно—поэтъ, наиболѣе содѣйствовавшій поднятію художественнаго достоинства лирики, не только не споспѣшествовалъ развитію музыкальной стороны пѣсни, а скорѣе тормозилъ ее. Гёте былъ убѣжденъ, что слово вполнѣ достаточно для выраженія поэтической мысли, а на музыку смотрѣлъ лишь какъ на усиленіе и опору ритма и каданса. Хотя, быть можетъ, Гёте и понималъ, что музыка въ состояніи играть не одну только подчиненную поэзіи роль, а и сама можетъ, параллельно съ поэзіей, выражать то, что заключено въ стихотвореніи, и, благодаря своей экспрессивной интенсивности, даже превосходить слово,—но именно такому поглощенію музыкой текста, такому заслоненію поэта композиторомъ Гёте и не сочувствовалъ, а наоборотъ—относился враждебно къ тому, что мѣшало самодовлѣющему значенію слова [107].

Однако, стихотворенія Гёте своею высокою художественностью всего болѣе могли вдохновить композитора на созданіе самостоятельныхъ музыкальныхъ шедевровъ, а не корректной иллюстраціи текста, къ каковой сводилась музыка въ прежнихъ пѣсняхъ, ограничивавшихся обыкновенно куплетной формой. Композиторы одъ довольствовались нерѣдко сочиненіемъ одной лишь мелодіи, къ которой не трудились даже подкладывать словъ и первой строфы стихотворенія, состоящаго иногда изъ цѣлой дюжины строфъ и болѣе. Въ «Singspiel'ѣ» и въ пѣсняхъ, написанныхъ въ народномъ духѣ, авторы стали ограничиваться меньшимъ числомъ строфъ. Для такихъ произведеній куплетная форма вполнѣ подходитъ точно такъ же, какъ и для лирическихъ стихотвореній, напримѣръ, Гёте, отличающихся единствомъ настроенія при небольшомъ числѣ строфъ [108].

Поводомъ къ болѣе богатой музыкальной обработкѣ текста явились не просто лирическія, а эпико-лирическія и драматически-лирическія произведе-

---

[104] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 111.

[105] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. II. S. 345.

[106] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 112.

[107] Ibid. S. 117.

[108] Ibid. S. 117—118.

нія. Въ нихъ разнообразныя настроенія не допускаютъ куплетной формы. Они требуютъ, чтобы все стихотвореніе было положено на музыку, иллюстрирующую всѣ оттѣнки экспрессіи и изображающую ситуацію соотвѣтствующимъ аккомпаниментомъ [109]. Но полное освобожденіе отъ куплетной формы уничтожаетъ единство конструкціи въ формѣ пѣсни и болѣе или менѣе приближаетъ ее къ кантатѣ и драматической сценѣ [110]. Даже «Veilchen» Моцарта—не настоящая пѣсня, хотя размѣръ и темпъ не мѣняются. Рейхардтъ же написалъ на это стихотвореніе настоящую пѣсню [111]. Повѣствовательныя стихотворенія побуждали композиторовъ отбрасывать куплетную форму и писать музыку ко всему произведенію для детальной иллюстраціи текста. Такова «Ленора» Бюргера, представляющая исходную точку въ развитіи нѣмецкой баллады.



*Іоганнъ-Рудольфъ Цумштеегъ.*

*Гравюра Штёльцеля (1799) по Гимеру.*

Творцомъ баллады считается Цумштеегъ (1760—1802), написавшій на ряду со многими другими композиторами музыку на «Ленору» Бюргера, въ которой ему особенно удалось изображеніе природы, въ чемъ онъ былъ большой мастеръ [112]. Вообще онъ усилилъ экспрессивную сторону музыки и возвысилъ техническую. Благодаря этому онъ благотворно повліялъ на Шуберта и

---

[109] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 118.

[110] Spitta, «Die Ballade» («Musikgeschichtliche Aufsätze». S. 412. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 119. «Ленора» Бюргера почти одновременно была положена на музыку І.-Ф. Кирнбергеромъ и Joh. André. Первый написалъ крайне банальную мелодію для всѣхъ 32 строфъ. Joh. André свободно измѣняетъ музыку въ своемъ произведеніи. Поэтому оно выходитъ изъ рамокъ пѣсни. Это сознавалъ самъ авторъ, переработавшій свое произведеніе, написанное сначала для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, для сольныхъ голосовъ, хора и оркестра. Музыка André къ «Ленорѣ» Бюргера, по мнѣнію Спитта, есть лучшая вокальная баллада до Леве (Ibid. S. 119—120).

[111] Ibid. 118—119. M. Friedländer. «Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen». No 15.

[112] Max. Friedländer. «Das deutsche Lied im 18. J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 337.

Леве [113]. Цумштеегъ замѣчателенъ также какъ композиторъ пѣсенъ, изъ которыхъ нѣкоторыя поражаютъ искренностью экспрессіи, изяществомъ мелодіи и вѣрностью характеристики [114]. Одна изъ самыхъ удачныхъ его пѣсенъ— «Der Baum der Liebe» [115].

Высшаго развитія пѣсня и баллада достигаютъ благодаря Францу Шуберту [116] и К. Лёве.



---

[113] M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 338.

[114] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 335.

[115] Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 337. Сама пѣсня ibid. Bd. I. Abth. II. S. 311—312.

[116] H. Kreissle von Hellborn, «F. Schubert, eine biographische Skizze» (1861), болѣе подробная біографія того же автора: «Franz Schubert» (1865); A. Reissmann, «Franz Schubert» (1873. 3. Aufl. 1879). О Шубертѣ писали: A. Niggli (1880), Heuberger (1902 въ Riemann's «Berühmte Musiker»), Bourgault-Ducoudray (1908 въ «Musiciens célèbres», H.-F. Frost, «F. Schubert» (1881 въ «Great Musicans» Hüffer'a); Max Friedländer, «Beiträge zu einer Biographie Fr. Schubert» (1889), J. Rissé, «Fr. Schubert und seine Lieder» (1872); H. de Curzon, «Les Lieder de Fr. Schubert» (1899), Ludwig Scheibler, «Fr. Schuberts einstimmige Lieder mit Texten von Schiller» (въ «Die Rheinlande» 1905); A. Natsewsky, «Bauernfeld und Schubert» (1907); Ed. Prout о мессахъ Шуберта въ «Monthly musical record» 1871 и «Concordia» (1875); Deutch, Schuberts «Brevir» (1905); M. Gallet, «Schubert et le Lied» (1907); Grove о Шубертѣ, «A Dictionary of Music and Musician». Lond. 1889, vol. III, которую дополнилъ Hadow во 2 изданіи этого словаря; W. Dahms, «Franz Schubert». Berlin. 1913. Полное собраніе сочиненій Фр. Шуберта, подъ редакціей Мандышевскаго (въ 30 томахъ и 21 серіи) появилось у Брейткопфа и Гертеля (1885—97). См. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1277—1278.



*Комната имени Шуберта въ [illegible]*

## II.

РАНЦЪ-ПЕТЕРЪ ШУБЕРТЪ родился въ Вѣнѣ 31 января 1797 г. [1].

Отецъ его былъ школьнымъ учителемъ. Онъ два раза былъ женатъ и имѣлъ много дѣтей. Какъ школьный учитель, онъ обладалъ нѣкоторыми познаніями въ музыкѣ и училъ своихъ дѣтей: Игнатія, Фердинанда и Франца игрѣ на скрипкѣ. Францъ бралъ также уроки и на фортепіано у своего брата Игнатія, который былъ старше его на 12 лѣтъ. Скоро музыкальныя способности Франца развились до такой степени, что онъ превзошелъ своихъ учителей. Поэтому онъ былъ отданъ для обученія игрѣ на скрипкѣ, фортепіано, органѣ, пѣнію и генералъ-басу лихтентальскому приходскому хормейстеру, Михаилу Гольцеру. Францъ Шубертъ произвелъ своими геніальными способностями глубокое впечатлѣніе на своего учителя, на многіе годы пережившаго своего ученика. Гольцеръ разсказывалъ о немъ: «Когда мнѣ хотѣлось чему-нибудь научить его, онъ мнѣ отвѣчалъ: «я ужъ это знаю». Часто слу-

[1] Домъ, въ которомъ родился Фр. Шубертъ (Nussdorfer Strasse 54), теперь украшенъ мраморною доскою съ надписью: «Franz Schubert Geburtshaus» (Grove, «A dictionary of music and musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319.

Леве [113]. Цумштеегъ замѣчателенъ также какъ композиторъ пѣсенъ, изъ которыхъ нѣкоторыя поражаютъ искренностью экспрессіи, изяществомъ мелодіи и вѣрностью характеристики [114]. Одна изъ самыхъ удачныхъ его пѣсенъ— «Der Baum der Liebe» [115].

Высшаго развитія пѣсня и баллада достигаютъ благодаря Францу Шуберту [116] и К. Леве.



113 M. Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. J». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I. S. 338.

114 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 335.

115 Ibid. Bd. I. Abth. I. S. 337. Сама пѣсня ibid. Bd. I. Abth. II. S. 311—312.

116 H. Kreissle von Hellborn, «F. Schubert, eine biographische Skizze» (1861), болѣе подробная біографія того же автора: «Franz Schubert» (1865); A. Reissmann, «Franz Schubert» (1873. 3. Aufl. 1879). О Шубертѣ писали: A. Niggli (1880), Heuberger (1902 въ Riemann's «Berühmte Musiker»), Bourgault-Ducoudray (1908 въ «Musiciens célèbres», H.-F. Frost, «F. Schubert» (1881 въ «Great Musicans» Hüffer'a); Max Friedländer, «Beiträge zu einer Biographie Fr. Schubert» (1889), J. Rissé, «Fr. Schubert und seine Lieder» (1872); H. de Curzon, «Les Lieder de Fr. Schubert» (1899), Ludwig Scheibler, «Fr. Schuberts einstimmige Lieder mit Texten von Schiller» (въ «Die Rheinlande» 1905); A. Natsewsky, «Bauernfeld und Schubert» (1907); Ed. Prout о мессахъ Шуберта въ «Monthly musical record» 1871 и «Concordia» (1875); Deutch, Schuberts «Brevir» (1905); M. Gallet, «Schubert et le Lied» (1907); Grove о Шубертѣ, «A Dictionary of Music and Musician». Lond. 1889, vol. III, которую дополнилъ Hadow во 2 изданіи этого словаря; W. Dahms, «Franz Schubert», Berlin. 1913. Полное собраніе сочиненій Фр. Шуберта, подъ редакціей Мандышевскаго (въ 30 томахъ и 21 серіи) появилось у Брейткопфа и Гертеля (1885—97). См. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1277—1278.



*Комната имени Шуберта въ Вѣнскомъ Городскомъ музеѣ.*

27

## II.



РАНЦЪ-ПЕТЕРЪ ШУБЕРТЪ родился въ Вѣнѣ 31 января 1797 г. [1].

Отецъ его былъ школьнымъ учителемъ. Онъ два раза былъ женатъ и имѣлъ много дѣтей. Какъ школьный учитель, онъ обладалъ нѣкоторыми познаніями въ музыкѣ и училъ своихъ дѣтей: Игнатія, Фердинанда и Франца игрѣ на скрипкѣ. Францъ бралъ также уроки и на фортепіано у своего брата Игнатія, который былъ старше его на 12 лѣтъ. Скоро музыкальныя способности Франца развились до такой степени, что онъ превзошелъ своихъ учителей. Поэтому онъ былъ отданъ для обученія игрѣ на скрипкѣ, фортепіано, органѣ, пѣнію и генералъ-басу лихтентальскому приходскому хормейстеру, Михаилу Гольцеру. Францъ Шубертъ произвелъ своими геніальными способностями глубокое впечатлѣніе на своего учителя, на многіе годы пережившаго своего ученика. Гольцеръ разсказывалъ о немъ: «Когда мнѣ хотѣлось чему-нибудь научить его, онъ мнѣ отвѣчалъ: «я ужъ это знаю». Часто слу-

[1] Домъ, въ которомъ родился Фр. Шубертъ (Nussdorfer Strasse 54), теперь украшенъ мраморною доскою съ надписью: «Franz Schubert Geburtshaus» (Grove, «A dictionary of music and musicians», London. 1889. Vol. III, p. 319.

шалъ я его съ удивленіемъ» [2]. Когда М. Гольцеръ давалъ Францу темы для импровизаціи, онъ не могъ нарадоваться на своего ученика и утверждалъ, что у Франца гармонія въ концахъ пальцевъ. Точно также и его старшій братъ Игнатій убѣдился, что Францу нечему у него учиться; Францъ значительно превзошелъ своего брата [3].

Францу еще не исполнилось и 11-ти лѣтъ, когда онъ сталъ пѣть партію перваго сопрано въ лихтентальскомъ приходѣ, обращая на себя вниманіе своимъ чистымъ голосомъ и экспрессіей, а также игралъ въ церкви соло на скрипкѣ. Дома же онъ сочинялъ пьесы для струнныхъ инструментовъ [4].



*Домъ, въ которомъ родился Шубертъ.*

Когда ему минуло 11 лѣтъ, онъ былъ помѣщенъ въ конviктъ [5], гдѣ безплатно обучались хористы для подготовки въ придворную капеллу. Здѣсь ему пришлось вынести градъ насмѣшекъ собравшихся ребятишекъ, издѣвавшихся надъ его бѣднымъ костюмомъ. Но насмѣшки прекратились и превратились въ изумленіе, когда Францъ предсталъ передъ своими экзаменаторами: капельмейстерами Сальери и Эйблеромъ и учителемъ пѣнія Корнеромъ.

[2] Grove, «A dictionary of music and musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319.

[3] Ibid. Vol. III, p. 320.

[4] Ibid. Vol. III, p. 320.

[5] Конвиктъ былъ педагогическимъ учрежденіемъ съ гимназическимъ курсомъ. Въ этой школѣ воспитанники занимались и музыкой. Благодаря любви къ этому искусству какъ учителей, такъ и учениковъ, результаты музыкальныхъ занятій были весьма значительны для учрежденія не спеціально-музыкальнаго. Оркестръ состоялъ изъ 6 первыхъ скрипокъ, 6 вторыхъ, 2 віолончелей, 2 контрабасовъ, 2 гобоевъ, флейтъ, кларнетовъ, фаготовъ, валторнъ, трубъ и тимпановъ. Ежедневныя упражненія заключались въ исполненіи одной увертюры (обыкновенно Керубини, Вейгля, Моцарта), одной симфоніи (Гайдна, Моцарта и др.) и еще одной увертюры. При особенно торжественныхъ случаяхъ приглашались гости: исполнители и слушатели. Шубертъ дирижировалъ оркестромъ. Лѣтомъ, при открытыхъ окнахъ, эти музыкальныя упражненія учащихся привлекали толпы народа (Ed. Hanslick. «Geschichte der Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 141—142).

Заданную для испытанія пьесу Францъ спѣлъ такъ, что тотчасъ былъ принятъ въ конвиктъ. Онъ перемѣнилъ свое платье на золотомъ шитый кафтанъ придворныхъ хористовъ.

Поступивъ въ конвиктъ, Францъ Шубертъ принялъ участіе въ оркестровыхъ упражненіяхъ, заключавшихся въ ежедневномъ исполненіи симфоній и увертюръ Гайдна, Моцарта, Кроммера, Кожелуха, Мегюля, Керубини, иногда

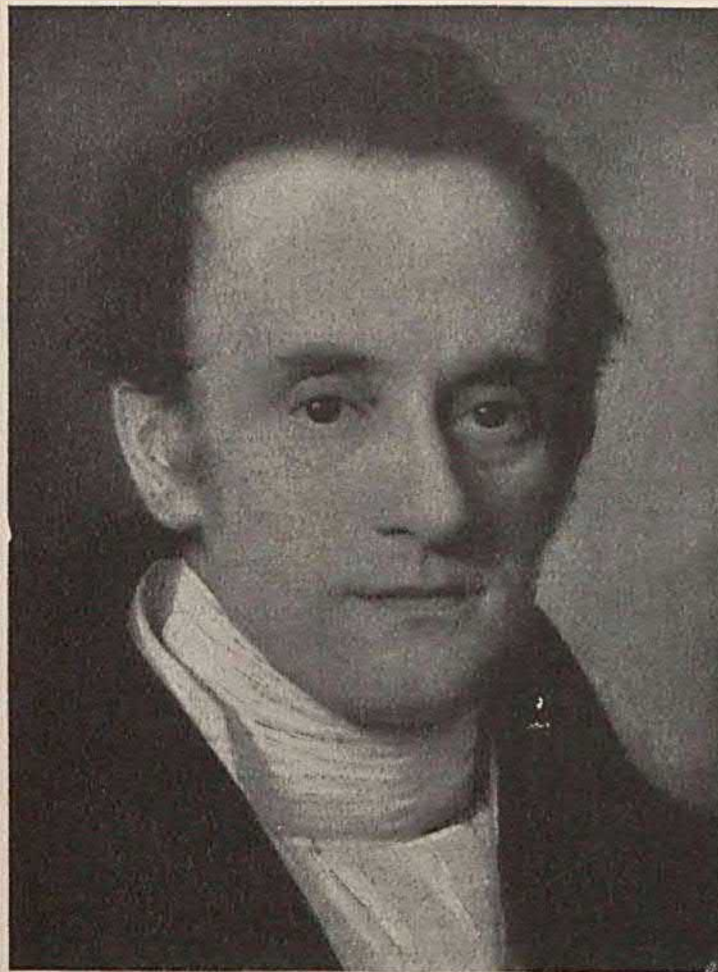


*Отецъ Шуберта. Работа неизвѣстнаго художника.*

даже Бетховена [6]. Благодаря своимъ домашнимъ занятіямъ музыкой, Францъ Шубертъ стоялъ, по своему музыкальному развитію, на уровнѣ съ старшими воспитанниками. Ученикъ, дирижировавшій оркестромъ, обернулся въ ту сторону, гдѣ сидѣлъ Францъ Шубертъ, чтобы посмотрѣть, кто такъ чисто и музыкально играетъ свою партію. Дирижеръ этотъ, замѣтившій Франца Шуберта, былъ Іосифъ Шпаунъ. Оба вскорѣ сошлись, хотя Шпаунъ

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 320.

былъ старше Шуберта. Маленькій Францъ былъ очень застѣнчивъ. Какъ-то разъ, краснѣя и конфузясь, онъ признался своему другу, что сочиняетъ музыку и желалъ бы писать ежедневно, но что у него нѣтъ достаточно нотной бумаги. Шпаунъ замѣтилъ необычайныя способности маленькаго композитора и позаботился о томъ, чтобы у Франца не было недо-



*Братъ Шуберта—Игнатій.*

статка въ нотной бумагѣ. Францъ вскорѣ сталъ играть въ оркестрѣ партію первой скрипки, а когда Ружичка, дирижеръ оркестра, отсутствовалъ, то Францъ замѣнялъ его. Самыми любимыми произведеніями Франца въ то время были нѣкоторыя адажіо Гайдна, G-moll'ная симфонія Моцарта, увертюры къ «Свадьбѣ Фигаро» и «Волшебной флейтѣ» того же композитора. Впрочемъ, по первымъ симфоніямъ Шуберта можно заключить, что и увертюра къ балету «Прометей» Бетховена произвела на юнаго композитора сильное

впечатлѣніе. Хотя Шубертъ уже тогда благоговѣлъ передъ Бетховеномъ, тѣмъ не менѣе, на первыхъ произведеніяхъ начинающаго композитора Бетховенскія творенія мало сказались [7].

По воскресеньямъ и праздничнымъ днямъ Францъ возвращался домой, гдѣ семья доставляла себѣ наслажденіе исполненіемъ квартетовъ разныхъ композиторовъ и самого Франца. Партіи скрипокъ исполняли Фердинандъ, и Игнатій, Францъ игралъ на альтѣ, а отецъ на віолончели, и когда старикъ неоднократно ошибался, то Францъ съ кроткою улыбкою говорилъ отцу: «Herr Vater, тутъ что-то не ладно» [8].



*Братъ Шуберта — Фердинандъ.*

Францъ изучалъ въ конвиктѣ и научные предметы, какъ, напримѣръ, математику, исторію, географію, поэзію, рисованіе, французскій и итальянскій языки. Первое время онъ дѣлалъ успѣхи; но вскорѣ его репутація прилежнаго ученика пала вслѣдствіе его увлеченія музыкой вообще и композиціей въ особенности. Влеченіе къ творчеству становилось непреодолимой, всепоглощающей страстью Шуберта и продолжалось въ теченіе всей его короткой жизни. Въ конвиктѣ Францъ сочинялъ столько, сколько позволяло находившееся въ его распоряженіи количество нотной бумаги. Внутренняго же препятствія къ творчеству Францъ не зналъ, такъ какъ ему не нужно было ждать вдохновенія: музыка лилась изъ-подъ его пера. Первое произведеніе Шуберта и, повидимому, первое изъ сохранившихся сочиненій названнаго композитора это — фантазія въ 4 руки, написанная весьма мелкимъ почеркомъ на 32 страницахъ. Эта фантазія была начата 8 апрѣля 1810 г. и кончена 1 мая того же года [9]. За этой фантазіей послѣ-

---

[7] Grove, «A dictionary of Musik and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 320, 322.

[8] Ibid. Vol. III, p. 320.

[9] Фр. Шубертъ былъ пріученъ своимъ отцомъ къ регулярному труду съ раннихъ лѣтъ и строгой методичности въ работѣ (ibid. III, p. 360). Вѣроятно, этому обстоятельству слѣдуетъ приписать обыкновеніе Фр. Шуберта обозначать даты своихъ сочиненій. На первомъ листѣ онъ писалъ заглавіе, дату и свое имя: Frz Schuber Mpia. Въ раннихъ своихъ работахъ онъ обозначалъ и время окончанія сочиненія. Это обыкновеніе чрезвычайно облегчаетъ установленіе хронологіи его opus'овъ (ibid. III, p. 319). Тематическій каталогъ всѣхъ сочиненій Шуберта составилъ Ноттебомъ (M. G. Nottebohm, «Thematischer Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Franz Schuberts». 1874). Дополненный перечень его сочиненій см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 371 — 381. Ср. H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1276—1277.

довали двѣ пьесы меньшаго объема. Всѣ три кончаются не въ томъ тонѣ, въ которомъ онѣ начинаются. Слѣдующее произведеніе—вокальное: «Hagars Klage», обозначенное 30-мъ марта 1811 г., состоящее изъ 12 частей со странными перемѣнами тональностей. Къ тому же году относится «Leichenfantasie» на юношескую поэму Шиллера того же названія. То и другое произведенія



*Братъ Шуберта—Карлъ.*

одинаково блуждаютъ по тональностямъ и отличаются игнорированіемъ объема голоса. Въ нихъ замѣтно вліяніе «Сотворенія Міра» Гайдна, оперныхъ арій Моцарта и Бетховенскихъ Andante. «Der Vatermörder»—произведеніе, написанное для пѣнія съ фортепіано 26 декабря 1811 г. Оно обнаруживаетъ положительный успѣхъ въ стилѣ и связности. Въ этомъ же году написаны: «Quintet-Ouverture», струнный квартетъ, 2-ая фантазія для фортепіано въ 4 руки и нѣсколько пѣсенъ. Въ 1812 г. преобладаютъ инструментальныя сочиненія. Въ этомъ году написаны: увертюра для оркестра въ D-dur, Quartet-Ouverture въ B-dur, струнные квартеты въ C-dur, B-dur и D-dur, соната для фортепіано,



ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ

довали двѣ пьесы меньшаго объема. Всѣ три кончаются не въ томъ тонѣ, въ которомъ онѣ начинаются. Слѣдующее произведеніе—вокальное: «Hagars Klage», обозначенное 30-мъ марта 1811 г., состоящее изъ 12 частей со странными перемѣнами тональностей. Къ тому же году относится «Leichenfantasie» на юношескую поэму Шиллера того же названія. То и другое произведенія



*Братъ Шуберта—Карлъ.*

одинаково блуждаютъ по тональностямъ и отличаются игнорированіемъ объема голоса. Въ нихъ замѣтно вліяніе «Сотворенія Міра» Гайдна, оперныхъ арій Моцарта и Бетховенскихъ Andante. «Der Vatermörder»—произведеніе, написанное для пѣнія съ фортепіано 26 декабря 1811 г. Оно обнаруживаетъ положительный успѣхъ въ стилѣ и связности. Въ этомъ же году написаны: «Quintet-Ouverture», струнный квартетъ, 2-ая фантазія для фортепіано въ 4 руки и нѣсколько пѣсенъ. Въ 1812 г. преобладаютъ инструментальныя сочиненія. Въ этомъ году написаны: увертюра для оркестра въ D-dur, Quartet-Ouverture въ B-dur, струнные квартеты въ C-dur, B-dur и D-dur, соната для фортепіано,



*Б. Дитце.*

**ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ**

скрипки и віолончели, варіаціи въ Es-dur и Andante для фортепіано, «Salve Regina» и «Kyrie». Въ 1813 г. написаны: октетъ для духовыхъ инструментовъ; 3 струнные квартета въ C-dur, B-dur и Es-dur; третья фантазія для фортепіано въ 4 руки; нѣсколько пѣсенъ, терцетовъ и каноновъ; кантата для трехъ мужскихъ голосовъ съ гитарой, посвященная дню рожденія отца композитора, на слова самого Франца, и первая симфонія въ D-dur, написанная для празднованія дня рожденія Ланга, директора конвикта [10], и оконченная 28 октября. Она исполнялась по манускрипту въ Crystal Palace 5 февраля 1881 г. Эта симфонія была послѣднимъ сочиненіемъ Шуберта, написаннымъ



*Королевскій конвиктъ.*

въ конвиктѣ. Францъ могъ бы тамъ остаться долѣе. Императоръ былъ къ нему очень расположенъ и хотѣлъ дать ему стипендію для продолженія ученія, если бы онъ во время вакацій подготовился къ экзамену. Но есть основаніе полагать, что по внушенію поэта Кёрнера, бывшаго тогда въ Вѣнѣ, Францъ вышелъ изъ конвикта, чтобы всецѣло посвятить себя музыкѣ. Дѣйствительно, между 26 числомъ октября и 6-ымъ ноября Францъ покинулъ конвиктъ и возвратился въ свою родную семью 16-ти лѣтнимъ юношей [11].

---

Что далъ ему конвиктъ? Этому педагогическому учрежденію выпала серьезная задача воспитать въ лицѣ скромнаго, застѣнчиваго мальчика,

[10] Ed. Hanslick, «Geschichte der Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 141. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1869. Vol. III. p. 321.

[11] Ibid. III, p. 320—321.

сына бѣднаго школьнаго учителя, одного изъ величайшихъ музыкальныхъ геніевъ XIX в. Трудно себѣ представить, что вышло бы изъ Шуберта, если бы онъ пользовался хотя частью музыкальнаго образованія, выпавшаго на долю Моцарта и Мендельсона. Въ сущности, въ конвиктѣ Шубертъ былъ почти исключительно предоставленъ самому себѣ. Эйблеръ и Сальери были капельмейстерами хора, но едва ли занимались въ самой школѣ. Учитель генералъ-баса Ружичка, подобно Гольцеру (см. стр. 155),



*Іосифъ Эйблеръ. Литографія І. Кригубера.*

преклонялся передъ своимъ ученикомъ, сознавая, что ему нечему учить Франца, котораго «научило само небо». Конвиктъ не только не далъ знанія Францу и руководства для его музыкальныхъ занятій, но даже достаточнаго количества нотной бумаги. Въ физическомъ отношеніи воспитанники были обставлены крайне плохо. Пища была скудная, холодъ зимою страшный [12]. Только одни произведенія, исполнявшіяся въ конвиктѣ, могли содѣй-

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 321. Зимою 1812 г. Фр. писалъ своему брату о томъ, какъ онъ страдаетъ отъ голода, и просилъ прислать ему что-нибудь поѣсть или денегъ для покупки пищи (ibid. III, p. 369).

ствовать музыкальному развитію питомцевъ, и только въ этомъ смыслѣ онъ и принесъ пользу Францу, да еще тѣмъ, что онъ тамъ встрѣтилъ добрыхъ товарищей, сдѣлавшихся впослѣдствіи его друзьями: Шпауна (см. стр. 157), Зенна, Гольцапфеля, Штадлера и др. Они, подобно всѣмъ, сближавшимся съ обаятельной личностью Шуберта, крѣпко къ нему привязались, без-



*Іосифъ фонъ Шпаунъ. Портретъ работы А. Купельвизера.*

завѣтно восторгались его творчествомъ, исполняли его произведенія, переписывали и, насколько было возможно, пропагандировали ихъ. Связь съ конвиктомъ не окончательно порвалась послѣ выхода Франца изъ этого училища, гдѣ воспитанники продолжали исполнять произведенія своего бывшаго товарища.

Въ бытность свою въ конвиктѣ Шубертъ имѣлъ возможность посѣщать оперу. «Waisenhaus» Вейгля, исполнявшаяся 12 декабря 1810 г., была пер-



*Антонъ Гольшнфель. Акварель неизвѣстнаго автора.*

вая опера, которую Шубертъ слышалъ. Послѣ нея онъ слушалъ (8 іюля 1811 г.) «Schweitzer-Familie» того же композитора, «Весталку» Спонтини (1 октября 1812 г.) и «Ифигенію въ Тавридѣ» Глюка (вѣроятно, 5 апрѣля 1815 г.), произведшую на Шуберта глубокое, неизгладимое впечатлѣніе и побудившую его приняться за изученіе произведеній великаго опернаго реформатора. Въ этой оперѣ главныя партіи исполнялись Мильдеромъ и Фоглемъ, который впослѣдствіи сдѣлался однимъ изъ самыхъ близкихъ друзей и ревностныхъ пропагандистовъ произведеній Шуберта.

Кромѣ оперъ, Шубертъ имѣлъ возможность посѣщать и концерты. Въ нихъ онъ между прочимъ слушалъ V, VI и VII симфоніи, фантазію для фортепіано, оркестра и хора, отрывки изъ C-dur'ной мессы, увертюру къ Коріолану и другія произведенія Бетховена. Но, какъ выше было замѣчено (стр. 159), особенно сильнаго вліянія Бетховенъ на раннія произведенія Шуберта не оказалъ. Хотя Шубертъ благоговѣлъ передъ Бетховеномъ, но, можетъ-быть, оригинальность великаго генія мѣшала пониманію его произведеній и поражала Шуберта своими странностями [13]. Любимымъ композиторомъ Шуберта въ то время былъ Моцартъ, о квинтетѣ котораго въ своемъ дневникѣ Шубертъ писалъ: «Нѣжно, какъ бы издали касались моихъ ушей волшебные звуки музыки Моцарта. Съ какимъ непостижимымъ чередованіемъ силы и нѣжности мастерская игра Шлезингера глубоко-глубоко проникала въ мое сердце. Какое пріятное впечатлѣніе остается въ душѣ, направляетъ ее къ добру и превозмогаетъ могущество времени и силу обстоятельствъ. Во мракѣ жизни эти звуки открываютъ свѣтлую, блестящую, прекрасную перспективу, внушаютъ довѣріе и надежду.



*Альбертъ Штадлеръ (по фотографіи).*

---

[13] Grove, A «dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

О, Моцартъ, безсмертный Моцартъ! Какое безконечное число утѣшительныхъ образовъ блестящаго, лучшаго міра запечатлѣлъ ты въ моей душѣ» [14].



*Іоаннъ Зеннъ. Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1820 г.).*

Чтобы избавиться отъ рекрутскаго набора, Шубертъ поступилъ въ школу своего отца и три года преподавалъ азбуку въ младшихъ классахъ [15]. Такъ началъ свою карьеру одинъ изъ величайшихъ композиторовъ, когда-либо существовавшихъ.

Шубертъ исполнялъ свои педагогическія обязанности весьма регулярно и точно. Въ свободное отъ занятій время онъ посѣщалъ семью

[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322, 325.

Гробъ, состоявшую изъ матери, дочери и сына. Отношенія Шуберта къ этой семьѣ нѣсколько напоминаютъ отношенія Бетховена къ семьѣ Брейнингъ (см. стр. 18—19) [16]. У дочери, Терезы, былъ высокій сопрановый голосъ; сынъ. Генрихъ, игралъ на фортепіано и віолончели, а мать обладала изящнымъ вкусомъ. Въ этой семьѣ много занимались музыкой. По воскресеньямъ и праздничнымъ днямъ Шубертъ ходилъ въ лихтентальскую церковь, гдѣ старый



*Генрихъ Гробъ.*

*Литографія І. Крипубера.*

Гольцеръ продолжалъ быть хормейстеромъ (см. стр. 156). Для хора этой церкви Шубертъ написалъ свою первую мессу, которая была начата 17 мая, а окончена 22 іюля 1814 года. Автору еще не было 18 лѣтъ. По мнѣнію Prout'a (см. «Monthly Musical Record», Jan. and Feb. 1871) эта месса — одна изъ самыхъ замѣчательныхъ и обнаруживаетъ такое же раннее развитіе музыкальныхъ способностей у Шуберта, какъ увертюра «Сонъ въ лѣтнюю ночь» у Мендельсона [17]. Эта месса была въ первый разъ исполнена 16 октября 1814 г. и была повторена десять дней спустя въ Augustinerkirche. Это повтореніе мессы Шуберта было событіемъ въ его жизни, бѣдной вся-

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. I, 164.

[17] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 322.

кими происшествіями и почти лишенной не только какого бы то ни было тріумфа, но даже самыхъ скромныхъ успѣховъ. Францъ дирижировалъ, Гольцеръ управлялъ хоромъ, братъ Франца, Фердинандъ, игралъ на органѣ, Тереза Гробъ пѣла. Энтузіазмъ семьи и друзей автора былъ великъ. Отецъ, гордый своимъ сыномъ, подарилъ ему фортепіано въ пять октавъ. При исполненіи присутствовалъ Сальери, громко расхваливиій автора и назвавшій его своимъ ученикомъ. Дѣйствительно, Сальери давалъ нѣкоторое время уроки Шуберту послѣ его ухода изъ конвикта. Достойно вниманія, что такіе два генія, какъ Бетховенъ [18] и Шубертъ [19], называли себя учениками Сальери. Сальери, между прочимъ, предостерегалъ Шуберта отъ сочиненія музыки на стихотворенія Гёте и Шиллера, но тщетно: Шубертъ написалъ 67 произведеній на слова перваго и 54 на слова второго.


*Іоаннъ Майргоферъ.*

Францъ сдѣлалъ также попытку написать трехактную комическую оперу на легкій и фантастическій сюжетъ Коцебу: «Der Teufel's Lustschloss». Вѣроятно, начало ея относится ко времени пребыванія автора еще въ конвиктѣ. Первый актъ этой оперы оконченъ 11 января 1814 г., второй актъ — 16 марта, а третій — 15 мая того же года. Два дня спустя Шубертъ началъ писать вышеупомянутую мессу. Послѣ окончанія мессы Шубертъ принялся за передѣлку своей оперы, оконченную имъ 22 октября. Это произведеніе никогда не было исполнено, такъ какъ рукопись второго акта была сожжена прислугой [20].


*Тереза Гробъ.*

Шубертъ, несмотря на всѣ свои занятія, находилъ время посѣщать конвиктъ, гдѣ принималъ участіе въ исполненіи музыкальныхъ произведеній и пробовалъ свои новыя сочиненія.

[18] Grove «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. I, p. 168.

[19] Grove, ibid. Vol. III, p. 323.

[20] Ibid. III, p. 323.

Кромѣ перечисленныхъ сочиненій, къ 1814 году относятся: «Salve Regina» для тенора съ оркестромъ, 2 струнные квартета въ D-dur и C-moll и третій въ B-dur, начатый сначала какъ тріо для струнныхъ инструментовъ, но потомъ передѣланный въ квартетъ. Впослѣдствіи онъ былъ напечатанъ подъ opus'омъ 148. Кромѣ того, въ 1814 году Шубертъ написалъ 5 менуэтовъ и 6 вальсовъ для струнныхъ инструментовъ и валторнъ, 17 пѣсенъ, въ числѣ которыхъ: «Gretchen am Spinnrade» (19 октября) и «Der Taucher» на слова Шиллера, начатый еще въ сентябрѣ 1813 г., а оконченный въ августѣ 1814 г. Десятаго декабря того же года Шубертъ началъ свою вторую симфонію въ B-dur. Она окончена въ 1815 г.

Въ концѣ 1814 года Шубертъ познакомился съ поэтомъ Майргоферомъ, съ которымъ очень подружился, и написалъ на его слова 54 пѣсни и на его либретто оперы: «Adrast» и «Die beiden Freunde von Salamanca». Знаком-

Скоро
Schnell (♩ = 152.)

PIANO.

Кто ска . четъ, кто мчит . ся подъ хлад. но. ю мглой?
Wer. rei . tet so spät durch Nacht und Wind?

*Францъ Шубертъ. Отрывокъ изъ «Erlkönig».*

ство началось съ того, что Шубертъ положилъ на музыку произведеніе Майргофера «Am See» (7 декабря 1814 года) и нѣсколько дней спустя сдѣлалъ визитъ автору текста. Майргоферъ жилъ въ темномъ и тѣсномъ помѣщеніи, прославленномъ тѣмъ, что въ немъ провелъ нѣсколько времени Кёрнеръ. Дружба между Майргоферомъ и Шубертомъ продолжалась до самой смерти послѣдняго [21].

1815 годъ поражаетъ количествомъ сочиненій. Въ этотъ годъ написаны: двѣ симфоніи (B-dur'ная, окончена 24 марта; D-dur'ная начата 24 мая, окончена 19 іюля), струнный квартетъ въ G-moll (начатъ 25 марта, оконченъ 1 апрѣля), 4 сонаты для фортепіано, 12 вальсовъ, 8 экосезовъ, 10 варіацій для фортепіано, 2 мессы въ G-dur (2—7 марта), и B-dur (въ ноябрѣ), новая переработка «Dona» для F-dur'ной мессы, «Stabat Mater» въ G-moll

---

[21] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 323.

(4 апрѣля), «Salve Regina» (5 іюля), оперетта «Der vierjährige Posten» въ одномъ актѣ (окончена 16 мая), Singspiel «Fernando» въ одномъ актѣ (въ іюлѣ), Singspiel «Claudine von Villabella» въ 3 актахъ (первый актъ начатъ 26 іюля, оконченъ 5 августа, второй и третій сгорѣли), Singspiel «Die beiden Freunde von Salamanca» въ 2 актахъ (18 ноября—31 декабря), опера «Der Spiegelritter» въ 3 актахъ, Singspiel «Minnesänger», опера «Adrast», отъ которой осталось только два нумера, и 137 пѣсенъ. Такое количество произведеній Шубертъ написалъ несмотря на то, что по нѣсколько часовъ въ день долженъ былъ обучать дѣтей



*Иллюстрація къ «Erlkönig». Картина М. фонъ-Швинда.*

въ школѣ. Эту обязанность онъ ревностно исполнялъ въ продолженіе всего 1815 года и, кромѣ того, находилъ время брать уроки у Сальери [22]. Но поражаетъ не только количество произведеній, написанное въ этотъ годъ Шубертомъ,—всего удивительнѣе то высокое художественное достоинство нѣкоторыхъ изъ нихъ, которое ставитъ ихъ въ уровень съ величайшими музыкальными шедеврами всѣхъ временъ и народовъ, несмотря на то, что авторъ былъ еще юношей. Такъ, напр., пѣсня «Gretchen am Spinnrade», какъ объ этомъ упоминалось выше (см. стр. 168), была написана въ 1814 г., слѣдовательно, когда автору было 17 лѣтъ. Къ 1815 г. относятся такія замѣчательныя произведенія, какъ «Heidenröslein», «Rastlose Liebe», «Schäfers Klagelied»,

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol III, p. 323—324.

пѣсни изъ Оссіана и «Erlkönig» [23]). О возникновеніи этого геніальнаго произведенія Шпаунъ, о которомъ упоминалось выше (см. стр. 157—158), разсказы-



*Францъ фонъ-Шоберъ.*
*Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).*

ваетъ слѣдующее. Ему какъ-то случилось зимою этого 1815 г. зайти къ Францу, жившему тогда у своего отца. Шпаунъ нашелъ Франца въ своей комнатѣ за чтеніемъ «Лѣсного Царя» Гете. Этой баллады Шубертъ раньше

[23] «Erlkönig», вѣроятно, происходитъ отъ «Ирлъ-Хана». «Татары разсказываютъ о девяти Ирлъ-Ханахъ, которые не только управляютъ въ своемъ темномъ царствѣ душами умершихъ, но которымъ подвластно множество служебныхъ духовъ, видимыхъ и невидимыхъ. Глава этихъ духовъ, великій Ирлъ-Ханъ, нашелъ мѣсто въ европейской поэзіи, въ образѣ страшнаго привидѣнія, Лѣсного Царя (Erlkönig)». (Эд. Тэйлоръ, «Первобытная культура», Спб. 1873. II, стр. 358).

(4 апрѣля), «Salve Regina» (5 іюля), оперетта «Der vierjährige Posten» въ одномъ актѣ (окончена 16 мая), Singspiel «Fernando» въ одномъ актѣ (въ іюлѣ). Singspiel «Claudine von Villabella» въ 3 актахъ (первый актъ начатъ 26 іюля. оконченъ 5 августа, второй и третій сгорѣли), Singspiel «Die beiden Freunde von Salamanca» въ 2 актахъ (18 ноября—31 декабря), опера «Der Spiegelritter» въ 3 актахъ, Singspiel «Minnesänger», опера «Adrast», отъ которой осталось только два нумера, и 137 пѣсенъ. Такое количество произведеній Шубертъ написалъ несмотря на то, что по нѣсколько часовъ въ день долженъ былъ обучать дѣтей



Иллюстрація къ «Erlkönig». Картина М. фонъ-Швинда.

въ школѣ. Эту обязанность онъ ревностно исполнялъ въ продолженіе всего 1815 года и, кромѣ того, находилъ время брать уроки у Сальери [22]. Но поражаетъ не только количество произведеній, написанное въ этотъ годъ Шубертомъ,—всего удивительнѣе то высокое художественное достоинство нѣкоторыхъ изъ нихъ, которое ставитъ ихъ въ уровень съ величайшими музыкальными шедеврами всѣхъ временъ и народовъ, несмотря на то, что авторъ былъ еще юношей. Такъ, напр., пѣсня «Gretchen am Spinnrade». какъ объ этомъ упоминалось выше (см. стр. 168), была написана въ 1814 г., слѣдовательно, когда автору было 17 лѣтъ. Къ 1815 г. относятся такія замѣчательныя произведенія, какъ «Heidenröslein», «Rastlose Liebe», «Schäfers Klagelied».

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol III, p. 323—324.

пѣсни изъ Оссіана и «Erlkönig» [23]). О возникновеніи этого геніальнаго произведенія Шпаунъ, о которомъ упоминалось выше (см. стр. 157—158), разсказы-



*Францъ фонъ-Шоберъ.*
*Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).*

ваетъ слѣдующее. Ему какъ-то случилось зимою этого 1815 г. зайти къ Францу, жившему тогда у своего отца. Шпаунъ нашелъ Франца въ своей комнатѣ за чтеніемъ «Лѣсного Царя» Гете. Этой баллады Шубертъ раньше

[23] «Erlkönig», вѣроятно, происходитъ отъ «Ирлъ-Хана». «Татары разсказываютъ о девяти Ирлъ-Ханахъ, которые не только управляютъ въ своемъ темномъ царствѣ душами умершихъ, но которымъ подвластно множество служебныхъ духовъ, видимыхъ и невидимыхъ. Глава этихъ духовъ, великій Ирлъ-Ханъ, нашелъ мѣсто въ европейской поэзіи, въ образѣ страшнаго привидѣнія, Лѣсного Царя (Erlkönig)». (Эд. Тэйлоръ, «Первобытная культура», Спб. 1873. II, стр. 358).

не зналъ. Прочитавъ ее нѣсколько разъ, Шубертъ испыталъ такой порывъ творчества, что тутъ же написалъ всю музыку. При Шпаунѣ Шубертъ совсѣмъ окончилъ свое безсмертное творенье, манускриптъ котораго хранится въ Берлинской Библіотекѣ [24]. Вечеромъ въ тотъ же день Шубертъ отпра-



*Р. Г. Кизеветтеръ фонъ Визенбруннъ. Литографія А. Гениша (1847 г.).*

вился со своимъ новымъ произведеніемъ въ конвиктъ, гдѣ оно было спѣто Гольцапфелемъ (стр. 163), но не особенно понравилось: оно было слишкомъ

[24] Grove склоненъ думать, что рукопись «Лѣсного Царя» въ Берлинской библіотекѣ есть переписанный экземпляръ (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1899. Vol. III, p. 324). Я имѣлъ случай его видѣть на Болонской выставкѣ лѣтомъ 1888 г. Рукопись мнѣ показалась особенно чистою и изящною въ сравненіи съ тамъ же находившимися автографами Бетховена. Кромѣ этого рукописнаго «Лѣсного Царя» Шуберта, у Клары Шуманъ былъ другой рукописный экземпляръ того же произведенія съ нѣкоторыми измѣненіями, представляющими позднѣйшій варіантъ (Ibid. Vol. III, p. 324). У Ландсберга былъ рукописный экземпляръ «Лѣсного Царя» Шуберта въ первоначальной редакціи, въ которой вмѣсто тріолей правой руки были восьмыя. Эта рукопись, въ которой есть еще нѣкоторыя иныя уклоненія отъ позднѣйшей редакціи, находится теперь въ Берлинской библіотекѣ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 591). «Лѣсной Царь» Шуберта подвергался разнымъ передѣлкамъ: Гюттенбреннеръ придалъ ему форму вальса, Ферд. Шубертъ обработалъ его въ формѣ кантаты, Гепастъ въ Веймарнѣ исполнилъ эту балладу Шуберта съ оркестровымъ аккомпаниментомъ (Ibid. S. 59—60, 579. Cp. Grove, «A Dictionary o Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334)

оригинально, слишкомъ ново даже для почитателей Шуберта. А звуковая комбинація (es, f и ges) на словахъ «Mein Vater, Mein Vater, jetzt fasst er mich an» многихъ шокировала; и только Ружичка, учитель генералъ-баса (см. стр. 158, 162), пытался, насколько могъ, объяснить это кажущееся намъ теперь столь простымъ сочетаніе [25].

Долгіе годы нужно было ждать Шуберту, чтобы публика могла оцѣнить его «Лѣсного Царя», и только тогда, когда любимецъ вѣнской публики, теноръ придворнаго театра, Іоганнъ-Михель Фогль, спѣлъ это произведеніе въ 1821 г. въ среду на первой недѣлѣ великаго поста,—только тогда оно произвело фуроръ [26].



*М. К. фонъ Коллинъ.*
*Гравюра І. Коватша по Купельвизеру.*

Въ конвиктѣ, вѣроятно, исполнялись симфоніи Шуберта, хотя едва ли тамошній оркестръ располагалъ тѣми инструментами, которые указаны въ партитурахъ первыхъ четырехъ симфоній. Вполнѣ оригинальныя, онѣ, тѣмъ не менѣе, полны такихъ мелодическихъ и гармоническихъ красотъ, такъ удачно инструментованы, что могли бы сдѣлать честь зрѣлому композитору. Первая изъ нихъ написана въ 1813, вторая — въ 1814, а третья и четвертая — въ 1815 году, т.-е. въ возрастѣ отъ 16 до 18 лѣтъ [27].

Изъ большихъ вокальныхъ произведеній этого 1815 г. месса G-dur, написанная для небольшого оркестра, носящая слѣды весьма спѣшной работы, все-таки представляетъ произведеніе высокаго музыкальнаго достоинства.

---

[25] Ibid. III, p. 324. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 59. Не нравилась музыка къ «Лѣсному Царю» Шуберта и Гете. Только когда это произведеніе было исполнено пѣвицей Schröder-Devrient, то Гете, глубоко потрясенный драматизмомъ исполненія названной пѣвицы, взялъ обѣими руками ее за голову и сказалъ ей: «Тысячу разъ благодарю васъ за это высокохудожественное исполненіе»—и, поцѣловавъ ее въ лобъ, прибавилъ: «Я разъ какъ-то слышалъ это сочиненіе, и оно мнѣ не понравилось, но, если оно исполняется такъ, то проносится, какъ видѣніе» (Alfr. von Wolzogen, «Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas». Cp. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik der 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 345).

[26] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 125. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

[27] Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 324, 375.

Драматическія вокальныя произведенія этого года содержатъ въ себѣ много удачныхъ музыкальныхъ мыслей, но либретто, на которыя онѣ написаны, до такой степени безсодержательны, что являются неодолимымъ препятствіемъ для постановки этихъ оперъ на сцену. Вообще Шубертъ въ началѣ своей композиторской карьеры поражаетъ неразборчивостью въ выборѣ текста. При томъ натискѣ музыкальныхъ идей, которыя тѣснились въ его головѣ,



*Графъ Морицъ фонъ Дитрихштейнъ. Литографія I. Крицубера (1828 г.).*

при томъ звуковомъ потокѣ, который лился изъ-подъ его пера, Шубертъ бралъ любой текстъ, попадавшійся ему подъ руку, и иллюстрировалъ его музыкой. Въ одинъ годъ онъ написалъ 8 оперъ—вѣроятно, только потому, что ему удалось добыть столько либретто. Имѣй онъ двѣнадцать, онъ написалъ бы въ этотъ срокъ цѣлую дюжину оперъ. Такой безпрерывный потокъ творчества является едва ли не безпримѣрнымъ во всей исторіи музыки [28]. По мнѣнію Шумана, творческая фантазія Шуберта была неизсякаема, и онъ могъ бы постепенно положить на музыку всю нѣмецкую литературу [29]. По словамъ Телемана, «порядочный композиторъ могъ бы положить на музыку пропускной билетъ (Thorzettel)».

[28] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 324.

[29] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 2.

Шубертъ вполнѣ соотвѣтствуетъ такому опредѣленію композитора и вполнѣ справился бы съ подобной задачей [30]. Шуманъ утверждалъ: «до чего бы Шубертъ не дотрогивался, все превращалось въ музыку» [31]. Шубертъ былъ не настолько образованъ, чтобы критически относиться къ поэтическимъ произведеніямъ [32]. Впрочемъ онъ и самъ писалъ стихи [33]. Писать письма онъ не любилъ. Устно онъ выражался съ большимъ трудомъ [34]. Ни одного литературнаго объясненія къ своимъ музыкальнымъ сочиненіямъ онъ не сдѣлалъ. Программныхъ инструментальныхъ сочиненій онъ не писалъ [35]. Шубертъ почти не упоминаетъ о живописи и прочихъ искусствахъ. Онъ — музыкантъ и только музыкантъ [36]. Кромѣ музыки, Шубертъ интересовался только красотами природы, которыя сильно на него дѣйствовали [37]. Въ теоріи композиціи Шубертъ былъ самоучка. Учителя его: Гольцеръ и Ружичка удивлялись даровитости ихъ ученика, но не обучили его контрапункту. Все музыкальное образованіе Шуберта заключалось въ томъ, что онъ пѣлъ и игралъ въ конвиктѣ и изучалъ попадавшіеся въ его руки шедевры [38]. Оттого такъ мало полифоніи въ его сочиненіяхъ. Отъ этой же причины происходитъ и довольно низкое достоинство его вокальныхъ фугъ [39].



*Іосифъ фонъ Гаммеръ-Пурпшталль.*
*Гравюра Ф. Іона по Крафту.*

Въ 1816 г. Шубертъ попытался освободиться отъ своихъ педагогическихъ занятій въ школѣ. Въ этомъ году открылась музыкальная школа въ Лайбахѣ, недалеко отъ Тріеста. Шу-

---

[30] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker», 2. Aufl. Leipzig. 1871. B. II. S. 2.

[31] Ibid. II S. 2.

[32] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 361.

[33] Образцы поэтическихъ произведеній Шуберта помѣщены въ книгѣ H. Kreissle von Hellborn, «Fr. Schubert». Wien. 1865. S. 30, 331—333. Нѣсколько поэмъ и короткій дневникъ помѣщены тамъ же (ibid. S. 322—333); Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 361.

[34] Ibid. III, p. 361.

[35] Ibid. III, p. 363.

[36] Ibid. III, p. 361.

[37] Ibid. III, p. 361.

[38] Ibid. III, p. 361—362.

[39] Ibid. III, p. 363.

бертъ сталъ хлопотать о полученіи тамъ мѣста директора. Онъ обратился къ Сальери и Іосифу Шпендоу, главному начальнику надъ школами, за аттестатомъ, который, однако, былъ написанъ въ такомъ холодномъ тонѣ, что въ немъ ясно чувствовалось сомнѣніе въ пригодности Шуберта стать во главѣ



*Іоаннъ Пиркеръ. Литографія А. Принцгофера.*

такого большого учрежденія. По рекомендаціи Сальери, на этотъ постъ былъ назначенъ нѣкій Яковъ Шауфль [40].

Отъ этой неудачи Шубертъ нашелъ утѣшеніе въ сближеніи съ Францемъ фонъ Шоберомъ, которое имѣло большое значеніе въ дальнѣйшей жизни композитора. Шоберъ былъ моложе Шуберта на нѣсколько мѣсяцевъ, принадлежалъ къ хорошей фамиліи и, познакомившись съ произведеніями Шуберта у Шпауна, страстно желалъ лично сойтись съ ихъ

[40] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 324—325.

авторомъ. Пріѣхавъ въ Вѣну, чтобы учиться въ университетѣ, Шоберъ отправился къ Шуберту, изнемогавшему тогда отъ бремени своихъ педагогическихъ обязанностей, для освобожденія отъ которыхъ онъ сдѣлалъ, къ сожалѣнію неудачную, попытку получить мѣсто директора лайбахской музыкальной школы. Его избавилъ отъ этой кабалы Шоберъ, предложившій Францу Шуберту переѣхать къ нему и жить съ нимъ, на что отецъ композитора изъявилъ свое согласіе. Въ Вѣнскомъ Musik Verein'ѣ хранятся двѣ рукописи Шуберта: «Leiden der Trennung» и «Lebenslied», сочиненныя въ ноябрѣ 1816 г. На нихъ помѣчено, что эти произведенія написаны въ квартирѣ Шобера. Шубертъ сталъ давать уроки, но скоро бросилъ ихъ. Такъ какъ его сочиненія не давали ему никакого дохода, то всѣ расходы по хозяйству уплачивалъ Шоберъ. Такое отношеніе Шобера къ Шуберту можно объяснить необыкновенною привлекательностью личности послѣдняго. Всѣ, знавшіе Шуберта, не могли не любить его и не цѣнить его геніальныхъ дарованій [41].

Число друзей Шуберта все увеличивалось. Между ними были люди выдающіеся и высокопоставленные, напр.: знаменитый историкъ музыки Кизеветтеръ [42], Матвѣй фонъ-Коллинъ, братъ поэта Г. І. Коллина, авторъ «Драматическихъ произведеній», изданныхъ въ Пештѣ въ 1815—17 г.г., графъ Морицъ Дитрихштейнъ, надворный совѣтникъ Гаммеръ фонъ-Пургшталль, Пиркеръ, ставшій впослѣдствіи патріархомъ въ Венеціи и архіепископомъ въ Эрлау, и Каролина Пихлеръ. Всѣ они желали помочь молодому композитору. Но, тѣмъ не менѣе, вся жизнь Шуберта протекла въ нуждѣ, иногда граничившей съ нищенствомъ. Самъ онъ принадлежалъ къ низшему классу: мать его, какъ и мать Бетховена, была кухаркой [43]. Но Бетховенъ умѣлъ импонировать аристократамъ [44]. Наоборотъ, Шубертъ этого не умѣлъ и не любилъ. Онъ чувствовалъ симпатію къ обществу, къ которому самъ принадлежалъ, конфузился отъ всякой похвалы [45], боялся извѣстности, ненавидѣлъ педагогическія занятія, такъ называемую «службу» и вообще какія-либо установленныя обязанности [46], и весь былъ преданъ иной службѣ,— службѣ въ истинномъ и возвышеннѣйшемъ смыслѣ этого слова, служенію идеальной музыкальной красотѣ, которую воплотилъ въ своихъ безсмертныхъ твореніяхъ.

---

[41] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 325.

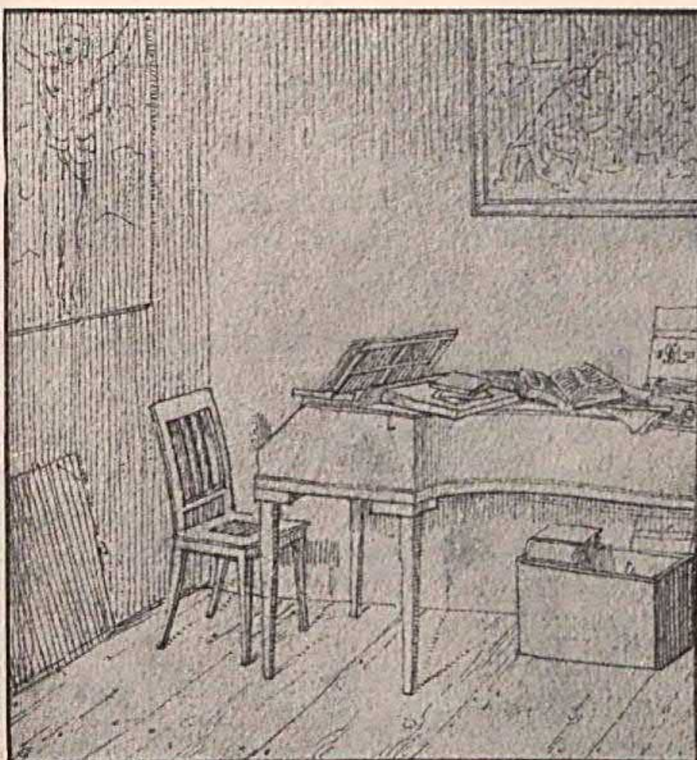
[42] Кизеветтеръ собралъ неоцѣнимыя сокровища старинной музыки. Но антикварныя и коллекціонерныя занятія не изсушили его. Онъ старался оживить интересъ публики къ шедеврамъ прежнихъ временъ. У него по праздникамъ собиралось общество послушать произведенія прежнихъ композиторовъ. Эти собранія, продолжавшіяся съ 1817 до 1838 года, были въ сущности первыми «историческими концертами» въ Вѣнѣ (Ed. Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 140).

[43] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 319, 325, 360.

[44] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». 2. Aufl. Leipzig. 1910. Bd. II, S. 520.

[45] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 360. Шубертъ посвящалъ свои сочиненія обыкновенно своимъ друзьямъ (ibid. III, p. 360).

[46] Ibid. I, p. 325, 330.



*Комната Шуберта. Рисунокъ перомъ М. фонъ Швинда (1821 г.).*
*Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.*

## III.


Ъ 1816 г. относятся три событія, заставившія Шуберта покинуть свое уединеніе и выступить на общественную арену. Сальери, пріѣхавшій въ Вѣну 16 іюня 1766 г., праздновалъ 50-лѣтнюю годовщину своего пребыванія въ австрійской столицѣ 16 іюня 1816 г. Празднованіе было очень блестящее. Юбиляръ былъ осыпанъ царскими милостями и слушалъ музыку, сочиненную въ его честь его учениками,—въ томъ числѣ кантату Шуберта на текстъ, сочиненный имъ самимъ. Восемь дней спустя было чествованіе дня рожденія нѣкоего Ваттерота. Шуберту было поручено написать кантату на слова Филиппа Дрекслера, имѣвшія сюжетомъ Прометея. Кантата исчезла, но сохранилась рецензія о ней, помѣщенная Леопольдомъ Зоннлейтнеромъ [1] въ «Zellner's Blätter für Theater», а

[1] Леопольдъ фонъ Зоннлейтнеръ (родился въ 1797 г.), сынъ Игнатія фонъ Зоннлейтнера. Тотъ и другой были выдающимися юристами и любителями музыки. У Игнатія ф. Зоннлейтнера съ 1815 до 1824 года были регулярныя музыкальныя собранія. На нихъ, между прочимъ, исполнялись пѣсни и вокальные квартеты Фр. Шуберта. Леопольдъ ф. Зоннлейтнеръ издалъ на свой счетъ «Лѣсного Царя» Шуберта (въ 1820 г.),—первое произведеніе названнаго композитора, появившееся въ печати

потомъ напечатанная отдѣльно [2]. Кантата была написана для двухъ сольныхъ голосовъ: Геа (сопрано) и Прометей (басъ), хора и оркестра. Она, повидимому, заключала въ себѣ дуэтъ и два хора: одинъ для смѣшанныхъ, а другой для мужскихъ голосовъ Это произведеніе очень понравилось публикѣ, присутствовавшей на торжествѣ, и содѣйствовало распространенію славы автора. Ему было



*Леопольдъ фонъ-Зоннлейтнеръ. Портретъ работы I. Гейлинга.*

посвящено поздравительное стихотвореніе, написанное фонъ Шлехтомъ. Оно появилось день или два послѣ исполненія кантаты. На нѣкоторыя стихотворенія фонъ Шлехта Шубертъ написалъ музыку. Онъ былъ очень доволенъ своей кантатой, которая была исполнена въ Иннсбрукѣ у Генсбахера и въ Вѣнѣ у Зоннлейтнера въ 1819 году. За нее онъ получилъ 100 флориновъ и записалъ въ своемъ дневникѣ, что эта кантата есть первое его произведеніе, за которое онъ получилъ денежное вознагражденіе [3].

---

(Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 140. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333).

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 325.

[3] Ibid. III, p. 325.

Третье событіе заключалось въ сочиненіи третьей кантаты, большей по размѣру въ сравненіи съ предыдущими, въ честь доктора Іозефа Шпендоу, основателя и начальника фонда вдовъ школьныхъ учителей. Она состоитъ изъ восьми нумеровъ для двухъ сопрано и баса соло, квартета и хоровъ съ оркестровымъ сопровожденіемъ. Неизвѣстно, была ли она исполнена. Но она издана Діабелли въ 1830 г., въ переложеніи для фортепіано, подъ opus'омъ 128 [4].




*Игнатій фонъ Зоннлейтнеръ. Литографія І. Тельтшера (1827 г.).*

Кромѣ этихъ кантатъ, въ этотъ 1816 г. были написаны Шубертомъ слѣдующія произведенія: «Halleluja», на слова Клопштока, для двухъ сопрано и альта съ сопровожденіемъ фортепіано, «Salve Regina» въ F-dur, на нѣмецкій текстъ, для 4 голосовъ и органа, «Хоръ Ангеловъ» изъ «Фауста» на слова «Christ ist erstanden» (іюнь 1816 г.), «Stabat Mater» въ F-moll на нѣмецкій текстъ Клопштока (28 февраля 1816 г.), «Magnificat» въ C-dur для соло, хора и оркестра (октябрь 1816 г.) и дуэтъ для сопрано и альта на латинскій текстъ: «Auguste jam Coelestium» (сентябрь 1816 г.). Оба послѣднія произведенія обнаруживаютъ сильное вліяніе Моцарта. Къ тому же 1816 г. относится «Tantum ergo» въ C-dur, для 4 голосовъ съ оркестромъ

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 325—326.

(августъ 1816 г.) и фрагментъ «Реквіема» въ Es-dur (іюль 1816 г.)[5]. Въ 1816 г. написана Шубертомъ только одна опера, вѣроятно потому, что въ его распоряженіи было только одно либретто. Названіе оперы: «Die Bürgschaft». Авторъ текста

17. Juny 1816.
An diesem Tag componirte
ich das erste Mahl für Geld.
Nähmlich eine Cantate für
die Nahmensfeyer des H. Pro-
fessors Wattrot von Dräxler.
Das Honorar ist 100 fl W.W.

8. September 1816.
Der Mensch gleicht einem Balle,
mit dem Zufall u. Leiden-
schaft spielen.
Mir scheint dieser Satz außer-
ordentlich wahr.
Ich hörte oft von Schriftstellern
sagen: Die Welt gleicht einer Schau-
bühne, wo jeder Mensch seine Rolle

*Страница изъ дневника Шуберта за 1816 годъ.*

неизвѣстенъ. Симфоній сочинено двѣ: четвертая C-moll'ная, названная «трагической» (апрѣль 1816 г.), и пятая въ B-dur, начатая въ сентябрѣ 1816 г. и оконченная 3 октября того же года. Первая изъ этихъ двухъ, по мнѣнію Грове, едва ли можетъ быть названа «трагическою»: она, по характеру, скорѣе

[5] Манускриптъ фрагмента этого «Реквіема» находился у Брамса, который относитъ это произведеніе ко времени болѣе позднему, чѣмъ 1816 г. Наоборотъ, Ноттебомъ сообщаетъ дату, указанную въ текстѣ (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326).

патетическая [6]. Она представляетъ большой шагъ впередъ въ сравненіи съ предыдущими [7]. Вторая написана для оркестра, который образовался изъ квартета, игравшаго у отца Шуберта по воскресеньямъ (см. стр. 159) [8]. Эта симфонія часто исполнялась въ Cristal Palace и была одной изъ любимѣйшихъ въ тамошнемъ репертуарѣ. Нѣкоторые утверждали, будто бы Шубертъ никогда не слыхалъ своихъ симфоній. Это утвержденіе можетъ относиться лишь къ тремъ его послѣднимъ симфоніямъ. Наоборотъ, первыя шесть онъ, вѣроятно, слышалъ въ исполненіи конвиктскаго оркестра, разныхъ оркестровъ изъ люби-



*Иллюстрація къ «Schwager Kronos». Картина М. фонъ Швинда (1827 г.).*

телей, наконецъ, того, который, какъ выше замѣчено, образовался изъ квартета, игравшаго въ квартирѣ старика Шуберта; этотъ квартетъ постепенно разростался; къ нему присоединились духовые инструменты. Образовавшійся такимъ образомъ оркестръ сталъ исполнять оркестровыя произведенія Гайдна, Моцарта, Бетховена и другихъ авторовъ. Этотъ оркестръ перекочевывалъ не разъ изъ квартиры отца Франца Шуберта въ болѣе просторныя помѣщенія. Францъ Шубертъ принималъ въ немъ участіе, исполняя партію альта [9]. Къ тому же году относится сочиненіе струннаго квартета въ F-dur, струннаго тріо въ B-dur, рондо въ A-dur для скрипки соло и квартета (іюнь 1816 г.), концерта для скрипки въ C-dur,

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.
[7] Ibid. III, p. 326.
[8] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326, 327.
[9] Ibid. III, p. 327.

трехъ сонатинъ для фортепіано и скрипки (ор. 137), сонатъ для фортепіано въ F-dur и въ E-dur, разныхъ маршей для фортепіано, 12 вальсовъ, 6 экоссезовъ и 99 пѣсенъ. Въ ихъ числѣ были такіе шедевры, какъ пѣсни арфиста изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте (13 сент. 1816 г., ор. 12), «Mignon's Sehnsucht» (ор. 62, № 4), «Der Fischer», «Der König in Thule» (ор. 5, № 5), «Jägers Abendlied», «Schäfersklagelied» (ор. 3), «Wanderer's Nachtlied» (ор. 4), «An Schwager Kronos» (ор. 19) — на стихотворенія Гете; на стихотворенія Шиллера: «Ritter Toggenburg», «Thekla», «Wanderer» на слова Шмидта и др. [10].

Вѣроятно, къ 1816 году относится знакомство Шуберта съ пѣвцомъ Фоглемъ, который былъ лѣтъ на двадцать старше Шуберта и къ этому времени пріобрѣлъ большую извѣстность. Фогль узналъ о Шубертѣ отъ Шобера, находившагося въ постоянномъ восторгѣ отъ сочиненій своего юнаго друга. По настоянію Шобера Фогль пошелъ къ Шуберту, который крайне смутился и сконфузился отъ посѣщенія такого знаменитаго гостя. Фогль нашелъ въ комнатѣ Шуберта груды исписанной нотной бумаги. Первое сочиненіе, попавшееся Фоглю подъ руку, было «Augenlied», которое онъ нашелъ мелодическимъ, но незначительнымъ. «Ganymed» и «Schäfer's Klage» произвели на него болѣе глубокое впечатлѣніе. Просмотрѣвъ кое-что еще, онъ ушелъ, отмѣтивъ въ нѣсколько покровительственномъ тонѣ талантъ Шуберта и пожалѣвъ, что онъ его тратитъ по пустякамъ. Но впечатлѣніе отъ музыки Шуберта запало въ душу Фогля: онъ сталъ говорить съ удивленіемъ о юномъ композиторѣ и заходить къ нему. Вскорѣ между ними завязалась неразрывная



*Иллюстрація къ пѣснѣ Шуберта «Der Schiffer».*
*Акварель Л. Зумпингера (1920 г.).*

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.

патетическая [6]. Она представляетъ большой шагъ впередъ въ сравненіи съ предыдущими [7]. Вторая написана для оркестра, который образовался изъ квартета, игравшаго у отца Шуберта по воскресеньямъ (см. стр. 159) [8]. Эта симфонія часто исполнялась въ Cristal Palace и была одной изъ любимѣйшихъ въ тамошнемъ репертуарѣ. Нѣкоторые утверждали, будто бы Шубертъ никогда не слыхалъ своихъ симфоній. Это утвержденіе можетъ относиться лишь къ тремъ его послѣднимъ симфоніямъ. Наоборотъ, первыя шесть онъ, вѣроятно, слышалъ въ исполненіи [illegible]ктскаго оркестра, разныхъ ор[illegible]стровъ изъ люби-



Иллюстрація къ «Schwager Kronos». Картина М. фонъ Швинда ([illegible] г.).

телей, наконецъ, того, который, какъ выше замѣчено, образовался изъ квартета, игравшаго въ квартирѣ старика Шуберта; этотъ квартетъ постепенно разростался; къ нему присоединились духовые инструменты. Образовавшійся такимъ образомъ оркестръ сталъ исполнять оркестровыя произведенія Гайдна, Моцарта, Бетховена и другихъ авторовъ. Этотъ оркестръ перекочевывалъ не разъ изъ квартиры отца Франца Шуберта въ болѣе просторныя помѣщенія. Францъ Шубертъ принималъ въ немъ участіе, исполняя партію альта [9]. Къ тому же году относится сочиненіе струннаго квартета въ F-dur, струннаго тріо въ B-dur, рондо въ A-dur для скрипки соло и квартета (іюнь 1816 г.), концерта для скрипки въ C-dur,

[6] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.
[7] Ibid. III, p. 326.
[8] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326, 327.
[9] Ibid. III, p. 327.

трехъ сонатинъ для фортепіано и скрипки (op. 137), сонатъ для фортепіано въ F-dur и въ E-dur, разныхъ маршей для фортепіано, 12 вальсовъ, 6 экоссезовъ и 99 пѣсенъ. Въ ихъ числѣ были такіе шедевры, какъ пѣсни арфиста изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте (13 сент. 1816 г., op. 12), «Mignon's Sehnsucht» (op. 62, № 4), «Der Fischer», «Der König in Thule» (op. 5, № 5), «Jägers Abendlied», «Schäfersklagelied» (op. 3), «Wanderer's Nachtlied» (op. 4), «An Schwager Kronos» (op. 19)—на стихотворенія Гете; на стихотворенія Шиллера: «Ritter Toggenburg», «Thekla», «Wanderer» на слова Шмидта и др. [10].

Вѣроятно, къ 1816 году относится знакомство Шуберта съ пѣвцомъ Фоглемъ, который былъ лѣтъ на двадцать старше Шуберта и къ этому вре-



*Иллюстрація къ пѣснѣ Шуберта «Der Schiffer».*
*Акварель Л. Купельвизера (1820 г.).*

мени пріобрѣлъ большую извѣстность. Фогль узналъ о Шубертѣ отъ Шобера, находившагося въ постоянномъ восторгѣ отъ сочиненій своего юнаго друга. По настоянію Шобера Фогль пошелъ къ Шуберту, который крайне смутился и сконфузился отъ посѣщенія такого знаменитаго гостя. Фогль нашелъ въ комнатѣ Шуберта груды исписанной нотной бумаги. Первое сочиненіе, попавшееся Фоглю подъ руку, было «Augenlied», которое онъ нашелъ мелодическимъ, но незначительнымъ. «Ganymed» и «Schäfer's Klage» произвели на него болѣе глубокое впечатлѣніе. Просмотрѣвъ кое-что еще, онъ ушелъ, отмѣтивъ въ нѣсколько покровительственномъ тонѣ талантъ Шуберта и пожалѣвъ, что онъ его тратитъ по пустякамъ. Но впечатлѣніе отъ музыки Шуберта запало въ душу Фогля: онъ сталъ говорить съ удивленіемъ о юномъ композиторѣ и заходить къ нему. Вскорѣ между ними завязалась неразрывная

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 326.

дружба, и они стали почти неразлучными. Шубертъ аккомпанировалъ пѣнію Фогля, и тогда, по его собственнымъ словамъ, они сливались въ одно существо [11]. Въ тѣ времена въ концертахъ почти никогда не пѣли. Но



*Іоганнъ Фогль. Карандашный рисунокъ Л. Купельвизера (1821 г.).*

Фогль, бывая въ частныхъ домахъ всѣхъ выдающихся любителей музыки Вѣны, исполнялъ тамъ лучшія произведенія своего друга и содѣйствовалъ его славѣ. Часто Фогль пѣлъ въ этихъ домахъ подъ аккомпаниментъ Шуберта, который такимъ образомъ получилъ доступъ въ великосвѣтское общество.

[11] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 327, 342.

Въ это время Фогль записалъ въ свой дневникъ нѣсколько знаменательныхъ строкъ о Шубертѣ: «Ничто такъ ясно не указываетъ на недостатокъ хорошей школы пѣнія, какъ пѣсни Шуберта. Иначе, какой громадный и универсальный эффектъ повсюду, гдѣ понимаютъ нѣмецкій языкъ, произвело бы это поистинѣ божественное вдохновеніе, это проявленіе музыкальнаго ясновидѣнія. Сколькимъ людямъ стали бы понятны, вѣроятно впервые, такія выраженія, какъ: «слово и поэзія въ музыкѣ», «слова въ гармоніи», «идеи, облеченныя въ музыку» и пр.; сколько людей узнало бы, что самыя изящныя поэмы нашихъ величайшихъ поэтовъ возвысились бы, если бы были переведены на музыкальный языкъ? Безконечное число примѣровъ можно было бы назвать, но я ограничиваюсь лишь слѣдующими: «Erlkönig», «Gretchen», «Schwager Kronos», «Миньона», «Пѣсни арфиста», Шиллера «Sehnsucht», «Der Pilgrim» и «Die Bürgschaft» [12].



*Шубертъ и Фогль за фортепіано. Рисунокъ М. фонъ Швинда (ок. 1868 г.).*



*Іосифъ Гюттенбреннеръ. Акварель І. Дангаузера.*

Эти слова Фогля обнаруживаютъ глубокое пониманіе генія Шуберта. Нельзя лучше охарактеризовать этотъ геній, какъ «музыкальнымъ ясновидѣніемъ». Музыкальные образы проносились въ головѣ великаго композитора, едва успѣвавшаго записывать на бумагѣ то, что диктовало ему никогда не прерывавшееся вдохновеніе. Оттого Шубертъ сочинилъ такую массу произведеній, писалъ безъ поправокъ, передѣлокъ, словомъ—безъ всякаго труда, а такъ, какъ «Богъ на душу положитъ» [13]. Музыка непрерывнымъ потокомъ изливалась изъ души Шуберта, котораго друзья упрекали за то, что онъ мало работаетъ надъ своими произведеніями и недостаточно ихъ отдѣлываетъ. Ему стоило только бросить взглядъ

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 327—328.

[13] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 362.

на стихотвореніе, чтобы тотчасъ превратить его въ пѣсню, музыкальное достоинство которой иногда заслоняло величайшія поэтическія красоты самаго стихотворенія. Поразительная легкость творчества Шуберт дала ему возможность въ одинъ присѣстъ создавать такіе шедевры, какъ «Лѣсной Царь», «Wanderer» и т. п. Благодаря этому, Шубертъ часто совершенно забывалъ свои сочиненія. Не успѣвалъ онъ кончить одно, какъ тотчасъ начиналъ



*Ансельмъ Гюттенбреннеръ. Акварель I. Тельтшера.*

другое, отложивъ первое въ сторону, чтобы никогда послѣ и не вспомнить о немъ [14]. По этому поводу Фогль разсказывалъ, что, получивъ однажды отъ своего друга нѣсколько новыхъ сочиненій, онъ не имѣлъ времени тотчасъ съ ними ознакомиться; наконецъ, просмотрѣвъ ихъ, онъ выбралъ одно изъ нихъ и транспонировалъ его, найдя его слишкомъ высокимъ для своего голоса. Прошло недѣли двѣ. Разъ Фогль вздумалъ показать Шуберту транспонированную имъ пѣсню. Шубертъ просмотрѣлъ ее, похвалилъ и спросилъ: «чье это произведеніе».?.. [15].

[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 331, 355. Шубертъ, сочиняя, никогда не думалъ о славѣ, даже о томъ, будетъ ли исполнено его сочиненіе. Оно просто выливалось изъ его души, какъ выраженіе того, что онъ переживалъ (ibid. III, p. 363).

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328.

Въ 1817 г. Шубертъ написалъ сравнительно меньше. Пріѣздъ Россини въ Вѣну сосредоточилъ вниманіе музыкальнаго міра на произведеніяхъ названнаго итальянскаго маэстро. «L'Inganno felice» (26 ноября 1816 г.), «Tancredi» (17 декабря 1816 г.), «L'Italiana in Algeri» (1 февраля 1817 г.), «Ciro in Babilonia» (18 іюня 1817 г.) вскружили всѣмъ голову. Шубертъ восхищался мелодичностью оперъ Россини, но потѣшался надъ оркестровой музыкой итальянца [16]. Однако, вліяніе Россини сказалось въ написанныхъ Шубертомъ въ этомъ году двухъ увертюрахъ «въ итальянскомъ стилѣ», въ D-dur (въ сентябрѣ 1817 г.) и C-dur (въ ноябрѣ 1817 г.), которыя много разъ исполнялись. C-dur'ную увертюру Шубертъ переложилъ на фортепіано въ 4 руки. Она была издана подъ opus'омъ 170 и исполнялась въ Crystal Palace 1 декабря 1866 г. и въ другихъ мѣстахъ. Подражаніе Россини очевидно. Между прочимъ оно обнаруживается въ неизбѣжномъ crescendo, этомъ излюбленномъ эффектѣ Россини. Тѣмъ не менѣе, Шубертъ остается самимъ собой во всей своей лучезарной индивидуальности [17]. Въ этомъ же году Шубертъ написалъ третью увертюру (въ D-dur), исполнявшуюся въ Crystal Palace 1 февраля 1860 г. Но особенно много въ этотъ годъ Шубертъ написалъ для фортепіано — цѣлыхъ 6 сонатъ: въ Es-dur (op. 122), H-dur (op. 147), A-moll (op. 164), F-dur, As-dur и E-moll. Шестая симфонія Шуберта, оконченная въ февралѣ 1818 г., вѣроятно, начата въ октябрѣ 1817 г. Она впервые названа «большой»: «Grosse Sinfonie», хотя ни по объему, ни по количеству инструментовъ не отличается отъ предшествующихъ. Если въ ней можно найти подражанія итальянской оперѣ вообще и Россини въ частности, то въ скерцо впервые обнаруживается несомнѣнное вліяніе Бетховена. Изъ инструментальныхъ произведеній въ этомъ году Шубертъ написалъ еще 2 сонаты



*Іоаннъ-Карлъ графъ Эстергази.*



*Альбертъ графъ Эстергази.*

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 328.

[17] Вліяніе Россини замѣтно и въ другихъ сочиненіяхъ Шуберта, напримѣръ: въ 6-й симфоніи, въ двухъ маршахъ (op. 121), въ финалѣ G-dur'наго квартета (op. 161) и пр. (ibid. III, p. 328).

для фортепіано и скрипки, тріо для смычковыхъ инструментовъ и полонезъ для скрипки; изъ вокальныхъ—47 пѣсенъ, въ числѣ которыхъ: «Gruppe aus dem Tartarus» и «Pilgrim» на слова Шиллера, «Ганимедъ» Гёте, «Fahrt zur Hades», «Memnon» и «Erlaſsee» Майргофера, «An die Musik» Шобера и др. [18].

На какія средства жилъ Шубертъ въ это время? Покинувъ школу своего отца, онъ поселился, какъ выше было сказано (см. стр. 177), у Шобера, но всего лишь на нѣсколько мѣсяцевъ, потому что къ Шоберу пріѣхалъ братъ, которому Шубертъ долженъ былъ уступить занимаемое имъ помѣщеніе. Какъ ни были скромны потребности Шуберта, но едва ли всѣ самые необходимые расходы онъ былъ въ состояніи покрыть тѣмъ гонораромъ, который получилъ отъ Ваттерота за свою кантату (см. стр. 178). Приходилось ему, вѣроятно, обращаться за помощью къ своимъ друзьямъ и терпѣть нужду. Объ этомъ свѣдѣній не сохранилось. Эту печальную тайну унесъ съ собою въ свою безвременную могилу великій композиторъ, находившій источникъ высшаго счастья въ самомъ творчествѣ и совершенно забывавшій о своемъ правѣ на то, чтобы оно оплачивалось .. Но, помимо его друзей, мало кто цѣнилъ его и интересовался имъ [19].

Впрочемъ, число его друзей и благожелателей все росло. Въ этомъ году Шубертъ сошелся съ Ансельмомъ и Іосифомъ Гюттенбреннеромъ и Іосифомъ Ган. Ансельмъ Гюттенбреннеръ былъ старше Шуберта на четыре года. Они встрѣчались еще въ 1815 г. у Сальери, у котораго Ансельмъ Гюттенбреннеръ бралъ уроки. Съ младшимъ братомъ, Іосифомъ, Шубертъ познакомился въ 1817 году. Оба брата были люди обезпеченные. Ансельмъ выбралъ музыку своею профессіею. Ган былъ чиновникъ, прекрасно игралъ на фортепіано и пользовался большимъ расположеніемъ Шуберта. Младшій Гюттенбреннеръ былъ очарованъ великимъ композиторомъ и благоговѣлъ передъ нимъ, какъ Шиндлеръ передъ Бетховеномъ; онъ превозносилъ Шуберта до небесъ и былъ готовъ на все для своего кумира, только бы тотъ снизошелъ на то, чтобы лишь взглянуть на своего поклонника. Впрочемъ и остальные друзья преклонялись передъ Шубертомъ, малѣйшее желаніе котораго было для нихъ закономъ. Зато они и прозвали его своимъ «тираномъ» [20].

Въ 1818 году Унгеръ, отецъ знаменитой въ то время пѣвицы Унгеръ-Сабатье, представилъ Шуберта графу І. Эстергази, который пригласилъ композитора къ себѣ въ деревню около Zelész'a, въ Венгріи, провести тамъ лѣто. Семья состояла изъ графа, графини, двухъ дочерей: 13-лѣтней Маріи, 11-лѣтней Каролины и 5-лѣтняго мальчика. Шубертъ долженъ былъ давать уроки музыки и получалъ по два гульдена за каждый урокъ. Всѣ члены семьи занимались музыкой: у графа былъ басъ, у графини и Каролины контральто, у Маріи сопрано. Обѣ дочери играли на фортепіано. Другъ этой

[18] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 328, 329.

[19] Ibid. III, p. 329.

[20] Ibid. III, p. 329, 331. Вся компанія жила въ большой дружбѣ. Каждый членъ ея имѣлъ свое прозвище. У Шуберта прозвищъ было нѣсколько (ibid. III, p. 331).

семьи, баронъ фонъ Шёнштейнъ, немного старше Шуберта, былъ прекраснымъ пѣвцомъ и обладалъ пріятнымъ баритономъ. Хотя Шуберту было тяжело разстаться со своими друзьями, но зато у Эстергази онъ нашелъ совсѣмъ непривычный для себя комфортъ, множество развлеченій среди прекрасной



*Каролина Эстергази.*

природы, пріятное общество, возможность познакомиться съ народными мелодіями и, по желанію, уединяться для своихъ занятій [21].

Вліяніе венгерской музыки обнаруживается въ «36 оригинальныхъ танцахъ» (ор. 9), часть которыхъ написана въ слѣдующемъ году. «Divertissement à la hongroise» и квартетъ въ A-moll (ор. 29), въ которыхъ вліяніе венгерской музыки весьма значительно, написаны гораздо позже [22]. Живя у Эстергази, Шубертъ, какъ это видно изъ его писемъ, могъ «беззаботно» [23] отдаваться творчеству, результаты котораго поэтому ему кажутся особенно удачными. Онъ написалъ длинную балладу «Einsamkeit» на слова Майргофера, «Blumen-

[21] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 329.

[22] Grove, ibid. Vol. III, p. 330.

[23] Ibid. III, p. 329.

brief», «Blondel und Maria», «Das Marienbild», «Litaney», «Das Abendroth» для контральто (очевидно потому, что такимъ голосомъ обладала графиня), «Vom Mitleiden Maria» и положилъ на музыку три сонета Петрарки [24].

Изъ писемъ Шуберта того времени [25] видно, что онъ всею душой стремится къ своимъ друзьямъ и роднымъ, несмотря на всѣ блага, которыми



*Карлъ фонъ Шёнштейнъ. Литографія І. Кригубера (1841 г.).*

пользуется въ домѣ графа. О послѣднемъ Шубертъ отзывается какъ о человѣкѣ грубоватомъ; графиня горда, но не безсердечна; ея дочери—милыя дѣти. Никто изъ нихъ не интересуется истиннымъ искусствомъ, за исключеніемъ развѣ одной графини, да и та лишь по временамъ. По большей части, онъ предоставленъ самому себѣ, т.-е. своей музыкѣ. И [illegible] жающихъ его тамъ людей онъ предпочитаетъ прислугу (ср. стр. 177) [illegible] ,амъ [26].

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 329, 330, 379.

[25] Grove, ibid. Vol. II, p. 329.

[26] Ibid. III, p. 330.



*Фрагментъ картины «Симфонія» М. фонъ Швинда [illegible] Шубертъ, рядомъ съ нимъ [illegible]*

[illegible]

## IV.



По возвращеніи въ Вѣну Шубертъ нашелъ театръ въ полномъ порабощеніи у Россини. Одной изъ преобладающихъ чертъ въ характерѣ Шуберта было полное отсутствіе зависти. Поэтому онъ способенъ былъ радоваться хорошему, гдѣ бы оно ни встрѣчалось. Это доказывается письмомъ Шуберта, написаннымъ Гюттенбреннеру послѣ прослушанія «Отелло» Россини, который былъ данъ въ январѣ 1819 г. «Отелло — пишетъ Шубертъ — гораздо лучше и характеристичнѣе «Танкреда». Нельзя въ Россини отрицать необыкновеннаго генія. Его оркестровка часто чрезвычайно оригинальна, а также и его мелодія. За исключеніемъ обыч[illegible] итальянскихъ галлопадъ и реминисценцій изъ «Танкреда», тутъ н[illegible] возражать» [1]. Въ томъ же письмѣ Шубертъ выражаетъ

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.

brief», «Blondel und Maria», «Das Marienbild», «Litaney», «Das Abendroth» для контральто (очевидно потому, что такимъ голосомъ обладала графиня), «Vom Mitleiden Maria» и положилъ на музыку три сонета Петрарки [24].

Изъ писемъ Шуберта того времени [25] видно, что онъ всею душой стремится къ своимъ друзьямъ и роднымъ, несмотря на всѣ блага, которыми



*Карлъ фонъ Шенштейнъ. Литографія I. Кригубера (1841 г.).*

пользуется въ домѣ графа. О послѣднемъ Шубертъ отзывается какъ о человѣкѣ грубоватомъ; графиня горда, но не безсердечна; ея дочери—милыя дѣти. Никто изъ нихъ не интересуется истиннымъ искусствомъ, за исключеніемъ развѣ одной графини, да и та лишь по временамъ. По большей части, онъ предоставленъ самому себѣ, т.-е. своей музыкѣ. И [illegible] жающихъ его тамъ людей онъ предпочитаетъ прислугу (ср. стр. 177) [illegible] ,амъ [26].

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889, Vol. III, p. 329, 330, 379.

[25] Grove, ibid. Vol. III, p. 329.

[26] Ibid. III, p. 330.



*Фрагментъ картины «Симфонія» М. фонъ Швинда (1852 г.). (Слѣва Шубертъ, рядомъ съ нимъ Фогль и Шоберъ; справа Ланеръ и Швиндъ). Королевская новая пинакотека въ Мюнхенѣ.*

## IV.



По возвращеніи въ Вѣну Шубертъ нашелъ театръ въ полномъ порабощеніи у Россини. Одной изъ преобладающихъ чертъ въ характерѣ Шуберта было полное отсутствіе зависти. Поэтому онъ способенъ былъ радоваться хорошему, гдѣ бы оно ни встрѣчалось. Это доказывается письмомъ Шуберта, написаннымъ Гюттенбреннеру послѣ прослушанія «Отелло» Россини, который былъ данъ въ январѣ 1819 г. «Отелло — пишетъ Шубертъ — гораздо лучше и характеристичнѣе «Танкреда». Нельзя въ Россини отрицать необыкновеннаго генія. Его оркестровка часто чрезвычайно оригинальна, а также и его мелодія. За исключеніемъ обыч[illegible] итальянскихъ галлопадъ и реминисценцій изъ «Танкреда», тутъ н[illegible] возражать» [1]. Въ томъ же письмѣ Шубертъ выражаетъ

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.

свое неудовольствіе по поводу того, что его оперныя произведенія не ставятся. Однако, это его не смущаетъ, и онъ проситъ Гюттенбреннера написать ему либретто и сообщаетъ, что онъ только-что окончилъ маленькую пьесу «Die Zwillingsbrüder»—Singspiel въ одномъ актѣ, переведенный Гофманомъ съ французскаго и состоящій изъ увертюры и 10 нумеровъ. Это произведеніе было окончено 19 января 1819 г. Не прошло нѣсколькихъ мѣсяцевъ, какъ оно уже было исполнено [2].

Единственная обязанность Шуберта въ это время заключалась въ преподаваніи музыки въ семействѣ Эстергази. Остальное время Шубертъ былъ свободенъ и могъ всецѣло посвящать свои силы композиціи. Онъ имѣлъ обыкновеніе писать утромъ, тотчасъ послѣ того, какъ вставалъ съ постели. Когда его посѣтилъ Фердинандъ Гиллеръ и спросилъ, много ли онъ пишетъ, то Шубертъ отвѣтилъ: «Я сочиняю каждое утро и когда кончаю одно произведеніе, начинаю другое» [3]. Сочинялъ Шубертъ до обѣда, т.-е. до двухъ часовъ дня. Остальное время онъ посвящалъ знакомымъ и прогулкѣ съ друзьями, но и въ это время на него иногда находило вдохновеніе. Тогда онъ забывалъ все и принимался за композицію. Такъ это случилось въ ноябрѣ 1819 года, когда онъ написалъ свою увертюру для фортепіано въ 4 руки (op. 34). На манускриптѣ самъ авторъ сдѣлалъ надпись, что произведеніе это написано у Іосифа Гюттенбреннера въ продолженіе трехъ часовъ, вслѣдствіе чего обѣдъ былъ пропущенъ [4].

Весною 1819 года написано 5 пѣсенъ и квинтетъ на слова «Sehnsucht» изъ «Вильгельма Мейстера» Гёте. Уже въ 1816 году Шубертъ положилъ эти слова на одноголосную пѣсню и въ продолженіе своей жизни еще два раза писалъ на нихъ музыку, подобно Бетховену, который тоже 4 раза подвергалъ этотъ текстъ музыкальной обработкѣ. Въ апрѣлѣ того же 1819 г. Шубертъ написалъ квартетъ для мужскихъ голосовъ: «Ruhe, schönstes Glück der Erde» и въ маѣ 4 духовныя пѣснопѣнія на слова Новалиса [5].

Сбереженія, сдѣланныя Шубертомъ въ предыдущее лѣто, дали ему возможность, вмѣстѣ съ Фоглемъ, предпринять путешествіе лѣтомъ 1819 г. въ Верхнюю Австрію. Они отправились въ Штейеръ, родину Фогля, который познакомилъ своего друга съ наиболѣе выдающимися любителями музыки, жившими въ этомъ городѣ: Паумгартнеромъ, Коллеромъ, Дорнфельдомъ и Шелльманомъ. Всѣ они чрезвычайно радушно встрѣтили гостей, съ восхищеніемъ слушали пѣсни Шуберта и принимали участіе въ исполненіи его сочиненій. Шубертъ чувствовалъ себя очень счастливымъ въ этомъ обществѣ. Въ своихъ письмахъ онъ, между прочимъ, постоянно упоминаетъ о красотѣ мѣстности [6].

---

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 330.
[3] Ferd. Hiller, «Künstlerleben». 1880. S. 49. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331, 360.
[4] Grove, «A dictionary, of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331.
[5] Ibid. III, p. 331.
[6] Ibid. III, p. 331.

Шубертъ былъ неистощимъ на разныя шутки и проказы. Такъ, имъ было задумано исполненіе «Лѣсного Царя» въ лицахъ. Роли были распредѣлены между Фоглемъ, Шубертомъ и дочерью Коллера—Пепи [7]. День рожденія Фогля (10-го августа) былъ отпразднованъ кантатой, музыку которой написалъ Шубертъ на слова Штадлера (одного изъ друзей Шуберта, также пріѣхавшаго въ Штейеръ съ своею сестрою), заключавшія въ себѣ разные намеки на тріумфы Фогля въ качествѣ опернаго пѣвца. Въ Штейерѣ Шубертъ написалъ



*Шубертъ за фортепіано. Фрагментъ акварели Л. Купельвизера (1821 г.).*
*Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.*

свой фортепіанный квинтетъ съ контрабасомъ «Forellenquintett» (op. 114), такъ названный потому, что для медленной части взята тема изъ пѣсни автора: «Die Forelle» [8]. Шубертъ написалъ партіи этого квинтета прямо, безъ предварительной партитуры, подобно Моцарту, который, говорятъ, тоже написалъ такимъ образомъ одно изъ своихъ сочиненій [9]. Шубертъ и Фогль побывали въ Линцѣ, гдѣ жила семья Шпауна, а потомъ опять вернулись

[7] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 331, 360.

[8] H. Riemann, «Musik-Lexikon». 7. Auflage. Leipzig. 1909. S. 1277. Въ квартетѣ D-moll темой для варіацій взята Шубертомъ его пѣсня «Смерть и молодая дѣвушка» (ibid. S. 1277).

[9] G. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 331.

въ Штейеръ. Въ день отъѣзда изъ этого города Шубертъ написалъ въ альбомъ г-жи Штадлеръ слѣдующее правило житейской мудрости: «Пользуйся настоящимъ такъ разумно, чтобы прошедшее было пріятно вспомнить, а на будущее не страшно смотрѣть» [10].

По возвращеніи въ Вѣну Шубертъ сталъ писать свою пятую мессу въ As-dur: «Missa solemnis», которая, однако, была окончена только въ сентябрѣ 1822 г.

Въ этомъ году впервые исполнялась публично пѣсня Шуберта. 28 февраля 1819 г. «Schäfers Klagelied» спѣлъ въ одномъ концертѣ въ Вѣнѣ Егеръ, о чемъ въ лейпцигской музыкальной газетѣ («Allegemeine Musikalische Zeitung») было напечатано: «Schäfers Klagelied» Фр. Шуберта,—трогательное и прочувствованное сочиненіе талантливаго молодого человѣка; она была исполнена въ такомъ же духѣ г. Егеромъ» [11]. Таковъ былъ отзывъ о композиторѣ, произведенія котораго впослѣдствіи приводили публику въ неописуемый восторгъ. Въ продолженіе этого года Шубертъ послалъ Гёте три свои пѣсни: «Schwager Kronos», «Ueber Thal» (Mignon) и «Ganymed». Но поэтъ не обратилъ на нихъ вниманія и, какъ выше было замѣчено (см. стр. 152), ни разу не упоминаетъ ни въ своихъ письмахъ, ни въ какомъ-либо иномъ мѣстѣ своихъ сочиненій о композиторѣ, содѣйствовавшемъ пропагандѣ стихотвореній Гёте болѣе, чѣмъ кто-либо другой [12].

Въ 1820 году, благодаря Фоглю, Шуберту было предложено написать «Zwillingsbrüder» для Кертнерторскаго театра и «Zauberharfe» для Theatre an-der-Wien. «Zwillingsbrüder»—комическая оперетта (Posse) съ разговорнымъ діалогомъ въ одномъ актѣ. Она состоитъ изъ увертюры и 10 нумеровъ. Содержаніе заключается въ томъ, что братья-близнецы принимаются одинъ за другого. Отсюда проистекаетъ рядъ недоразумѣній. Фогль исполнялъ роли обоихъ братьевъ-близнецовъ. Хотя два спѣтые имъ номера очень понравились публикѣ и вызвали громъ рукоплесканій, тѣмъ не менѣе, эта оперетта, послѣ шести представленій, была снята со сцены. Шубертъ такъ мало интересовался этою опереттою, что даже не былъ въ театрѣ при ея представленіи, и Фогль долженъ былъ являться вмѣсто него, когда вызывали автора. Либретто, хотя и переполненное дѣйствующими лицами, заключаетъ въ себѣ очень мало дѣйствія. Музыка отличается легкостью, изяществомъ, необыкновенною для автора сжатостью, полна свѣжести, мелодичности и интересна отъ начала до конца; кромѣ того, она не лишена драматизма. Но критика того времени порицала это произведеніе, находя, что оно лишено

---

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 331—332. По поводу этихъ словъ Шуберта Грове вспоминаетъ сентенцію, записанную Моцартомъ въ альбомъ одного масона: «Терпѣніе и спокойствіе духа лучше излѣчиваютъ наши болѣзни, чѣмъ все искусство медицины». Вѣна, 30 марта 1787 г. (Ibid. III, p. 332). Мысль, записанная въ альбомъ Шубертомъ, нѣсколько походитъ на житейскую философію «Притчей Конфуція» Шиллера о томъ, какъ слѣдуетъ пользоваться временемъ.

[11] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.

[12] Ibid. III, p. 332.

мелодичности, гонится за оригинальностью, и что пѣніе заглушается слишкомъ громкимъ аккомпаниментомъ [13].

19 августа того же года была поставлена мелодрама «Zauberharfe». Это произведеніе состояло преимущественно изъ хоровъ и мелодрамы и заключало въ себѣ всего лишь нѣсколько сольныхъ нумеровъ, между которыми романсъ



*Антонъ Діабелли. Литографія I. Крицбера (1841 г.).*

для тенора удостоился великихъ похвалъ. Увертюра въ C-dur оригинальна, характеристична и полна чисто-шубертовскихъ красотъ [14].

Осенью того же (1820 г.) Шубертъ возымѣлъ намѣреніе писать третью оперу «Sakontala», но, набросавъ два акта, оставилъ эту работу [15].

Кромѣ этихъ оперъ, Шубертъ, еще въ февралѣ этого года, сталъ писать пасхальную кантату: «Lazarus». Она должна была состоять изъ трехъ частей:

---

[13] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 332.

[14] Ibid. III, p. 332. Эта увертюра была сначала издана подъ именемъ «Rosamunda», какъ op. 26. А увертюра къ оперѣ «Rosamunda» въ d-moll'ѣ была впослѣдствіи напечатана подъ названіемъ: «Alfonso e Estrella» (ibid. III, p. 332). Риманнъ пишетъ, что увертюра къ «Zauberharfe» была впослѣдствіи употреблена для «Розамунды» (H. Riemann, «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 1276).

[15] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. Vol. III, p. 332.

1) болѣзнь и смерть, 2) погребеніе, 3) воскресенье. Первая и значительная часть второй части были написаны Шубертомъ, повидимому, тайно отъ родныхъ и друзей. О первой части упоминаетъ Фердинандъ, братъ Франца Шуберта, въ своемъ перечнѣ сочиненій послѣдняго, а вторая была совершенно неизвѣстна, пока ее не нашелъ Thayer въ 1861 г. Эти двѣ части были изданы, а о третьей до сихъ поръ ничего неизвѣстно. Это произведеніе не было ни разу исполнено до 1863 г [16]. Къ числу произведеній, написанныхъ въ 1820 г., относятся: 23-й псаломъ (въ переводѣ Моисея Мендельсона), сочиненный для 2 сопрано и 2 альтовъ, по внушенію сестеръ Фрёлихъ, и «Gesang der Geister über den Wassern» Гёте (ор. 167). Сначала Шубертъ положилъ этотъ текстъ на 4 одинакіе голоса (въ 1817 г.), но въ декабрѣ 1820 г. передѣлалъ названное произведеніе для 4 теноровъ и 4 басовъ, съ аккомпаниментомъ 2 альтовъ, 2 віолончелей и 1 контрабаса. Послѣдняя передѣлка этого сочиненія предпринята Шубертомъ въ февралѣ 1821 г. Оно было впервые исполнено 7 марта того же года, но успѣха не имѣло. 30 марта того же года оно было снова исполнено съ большимъ успѣхомъ. I. Гербекъ [17], дирижеръ Вѣнскаго Männergesangvеrein'а, громадная заслуга котораго заключалась въ томъ, что онъ спасъ отъ забвенія произведенія Шуберта для мужского хора, далъ возможность вѣнской публикѣ прослушать упомянутое произведеніе въ 1858 г. Въ Англіи оно исполнялось подъ управленіемъ Праута 22 марта 1881 г. также съ успѣхомъ, несмотря на трудности исполненія, мѣшающія его популярности [18]. Для своего брата Фердинанда, получившаго мѣсто хормейстера въ Альтлерхенфельдской церкви, Шубертъ написалъ нѣсколько антифоновъ (ор. 113) для Вербнаго Воскресенья [19].

Вѣроятно, въ 1820 г. написана фантазія въ C-dur для фортепіано, съ варіаціями на тему «Wanderer». Она написана для піаниста Либенберга, которому посвящена [20]. Самъ Шубертъ не могъ ее играть. Въ послѣдней части онъ всегда останавливался; однажды, играя ее, онъ вскочилъ и закричалъ: «Пусть самъ чортъ ее играетъ» [21]. Шубертъ не былъ виртуозомъ, но игра его отличалась осмысленностью и экспрессіею. Онъ исполнялъ только свои сочиненія и игралъ ихъ съ большимъ вкусомъ. Публично онъ никогда не игралъ, только иногда аккомпанировалъ въ концертахъ свои вокальныя сочиненія (всегда очень строго въ тактъ). Шубертъ импровизировалъ между дѣломъ, или когда напоръ музыкальныхъ мыслей былъ слишкомъ силенъ, но передъ публикой никогда [22]. Шубертъ также пѣлъ, но лишь «какъ композиторъ» [23].

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 332.
[17] H. Riemann's «Musik-Lexikon», 7 Auflage. Leipzig. 1909. S. 594.
[18] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333.
[19] Ibid. III, p. 333.
[20] Ibid. III, p. 333. Листъ ее арранжировалъ для фортепіано съ аккомпаниментомъ оркестра (ibid. III, p. 333).
[21] Ibid. III, p. 333.
[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342, 347, 360. Шубертъ очень любилъ бывать на балахъ у своихъ знакомыхъ, хотя самъ не танцовалъ. Но онъ по цѣлымъ часамъ импровизировалъ для танцующихъ чудные танцы, которые, если ему самому нравились, впослѣдствіи записывалъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 476. Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 360).
[23] Ibid. III, p. 359.

Къ числу 17 пѣсенъ, написанныхъ въ 1820 г., принадлежатъ: «Der Jüngling auf dem Hügel» (op. 8, № 1), «Der Schiffer», «Liebeslauschen», «Orest auf Tauris», «Der entsühnte Orest» и «Freiwilliges Versinken» (послѣднія три произведенія на слова Майргофера), 4 итальянскіе «Canti», написанныя для г-жи фонъ Ромеръ, вышедшей замужъ за друга Шуберта, Шпауна. Впослѣдствіи эти «Canti» были изданы вмѣстѣ съ произведеніемъ, написаннымъ авторомъ еще въ 1813 г., подъ надзоромъ Сальери. Но самое замѣчательное изъ всѣхъ этихъ 17 произведеній — «Im Walde» или «Waldesnacht». Оно отличается «необыкновенною красотою, разнообразіемъ, силою и фантазіей» [24].



*Шубертъ. Рисунокъ изъ альбома М. ф. Швинда (около 1868 г.).*

31 января 1821 г. Шуберту исполнилось 24 г. Въ день рожденія онъ получилъ три аттестата отъ вліятельныхъ лицъ: первое отъ Мозеля, второе отъ Вейгля, Сальери и Эйхталя и третье отъ графа Морица Дитрихштейна. Всѣ они преклоняются передъ его необыкновенными музыкальными способностями и выражаютъ ему самыя благія пожеланія. И вотъ, послѣ многолѣтнихъ трудовъ въ области композиціи, результатами которыхъ явилось множество первоклассныхъ шедевровъ, написанныхъ безъ всякой мысли и надежды извлечь изъ нихъ хоть какую-нибудь выгоду, а лишь вслѣдствіе одного неудержимаго вдохновенія, — горизонтъ для Шуберта какъ-будто нѣсколько проясняется. Въ этомъ же году произведенія Шуберта впервые появились въ печати. Этимъ Шубертъ былъ обязанъ Леопольду Зоннлейтнеру. У его отца, какъ было сказано выше (см. стр. 178), устраивались музыкальныя собранія, на которыхъ, между прочимъ, пропагандировались произведенія Шуберта [25]. 1-го декабря 1820 г., при большомъ стеченіи избранной публики, извѣстный любитель Гимнихъ исполнилъ «Лѣсного Царя» Шуберта и вызвалъ въ публикѣ желаніе пріобрѣсти это произведеніе. Леопольдъ Зоннлейтнеръ и Гимнихъ обратились къ издателямъ Діабелли и Гаслингеру, но безуспѣшно. Оба отказались издать произведеніе столь мало извѣстнаго автора, да еще съ такимъ труднымъ аккомпаниментомъ. Тогда Л. Зоннлейтнеръ въ слѣдующее собраніе открылъ подписку на печатаніе «Лѣсного царя», которая покрыла всѣ расходы [26].

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333.

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 333—334.

[26] Ibid. III, p. 333.

Собранія у Зоннлейтнера были частныя и ограничивались друзьями и знакомыми хозяина. 25 января 1821 г. Гимпихъ рѣшился исполнить «Лѣсного Царя» публично, подъ аккомпаниментъ самого автора, который такимъ образомъ лично предсталъ предъ публикою. Чтобы сдѣлать шубертовскую музыку какъ можно болѣе популярною, «Лѣсной Царь» былъ передѣланъ. Чтобы содѣйствовать популярности Шуберта, былъ изданъ «Erlkönigwalzer» [27].



*Скрипка (Гуаданьини 1758 г.) и двѣ гитары Шуберта.*

Съ этихъ поръ произведенія Шуберта все чаще исполняются въ концертахъ и все болѣе начинаютъ нравиться публикѣ. Очень симпатично отнеслась къ нему и критика въ лицѣ Ф. фонъ-Гентля, написавшаго статью: «Blick auf Schuberts Lieder», помѣщенную въ «Wiener Zeitschrift für Kunst» (23 марта 1822 г.) [28]. И издатели перестаютъ бояться риска издавать сочиненія молодого композитора, слава котораго стала быстро расти. Лица, которымъ были посвящены первыя произведенія Шуберта, появившіяся въ печати, представляютъ все крупныя имена: графъ фонъ-Дитрихштейнъ, рейхсграфъ Морицъ фонъ-Фризъ, Игнатій фонъ-Мозель, Іоганнъ-Владиславъ Пиркеръ (венеціанскій патріархъ), Сальери, Фогль, графъ Людвигъ Чекени. Но если популярность Шуберта и стала расти, и вліятельныя лица начали имъ интересоваться,

[27] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334. Ed. Hanslick, «Geschichte des Concertwesens in Wien». Wien. 1869. S. 284.

[28] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

то все-таки матеріальное его положеніе отъ этого не особенно улучшилось, потому что изданіе его произведеній не давало ему сколько-нибудь значительныхъ средствъ [29].

Когда опера Герольда «La Clochette» передѣлывалась для вѣнскаго театра подъ названіемъ «Das Zauberglöckchen», то Шубертъ былъ приглашенъ участвовать въ этой передѣлкѣ. Онъ написалъ два вставочные нумера: теноровую арію и комическій дуэтъ, вызвавшіе громъ рукоплесканій [30].



*Фортепіано Шуберта. Музей его имени въ Вѣнѣ.*

Шубертъ принялъ участіе въ «50 варіаціяхъ» Діабелли, для которыхъ Бетховенъ написалъ 33 (ор. 120). Варіація Шуберта помѣщена въ этотъ сборникъ подъ нумеромъ 38-мъ. Кромѣ того, онъ написалъ въ мартѣ и іюлѣ 1821 г. нѣсколько танцевъ для фортепіано. Въ августѣ Шубертъ началъ писать свою 7-ую симфонію, которая осталась въ видѣ эскиза, но довольно полно набросаннаго. Судя по этимъ наброскамъ, можно заключить, что въ этой симфоніи Шубертъ еще стоитъ на прежней точкѣ зрѣнія, а полную свою самобытную индивидуальность онъ проявляетъ лишь, начиная съ 8-ой

[29] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

[30] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334.

(H-moll'ной) неоконченной. Здѣсь, какъ и въ антрактѣ къ «Розамундѣ», Шоубертъ, въ качествѣ оркестроваго композитора, достигаетъ той же высоты, которой давно достигъ въ своихъ пѣсняхъ [31].

Къ числу пѣсенъ, написанныхъ въ 1821 г., принадлежатъ: «Grenzen der Menscheit», «Geheimes», «Suleika» (op. 14 и 31), «Sey mir gegrüsst» (op. 20,



*Ф. Шубертъ. Литографія І. Крисубера (1846 г.).*

№ 1), «Die Nachtigal»—для 4 мужскихъ голосовъ (op. 11, № 2), и «Mahomet's Gesang» на слова Гёте (фрагментъ).

Сентябрь и октябрь 1821 г. Шубертъ и Шоберъ провели въ Оксенбургскомъ дворцѣ (нѣсколько миль южнѣе Ст.-Пельтена), мѣстопребываніи епископа, родственника Шобера. Тамъ собралось блестящее общество, время проводилось очень пріятно, много занимались музыкой, и неистощимая веселость Шуберта и Шобера, ихъ шутки и проказы смѣшили всѣхъ. Тамъ Шубертъ началъ сочинять оперу «Alfonso und Estrella» на либретто Шобера. Послѣднее написано на романтическій сюжетъ, полно сраженій, любви, заговоровъ, охоты, сельской жизни и изобилуетъ всѣмъ, что «такъ натурально въ

[31] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 334—335.



ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ

# ИСТОРІЯ МУЗЫКИ

## ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ И НАРОДОВЪ





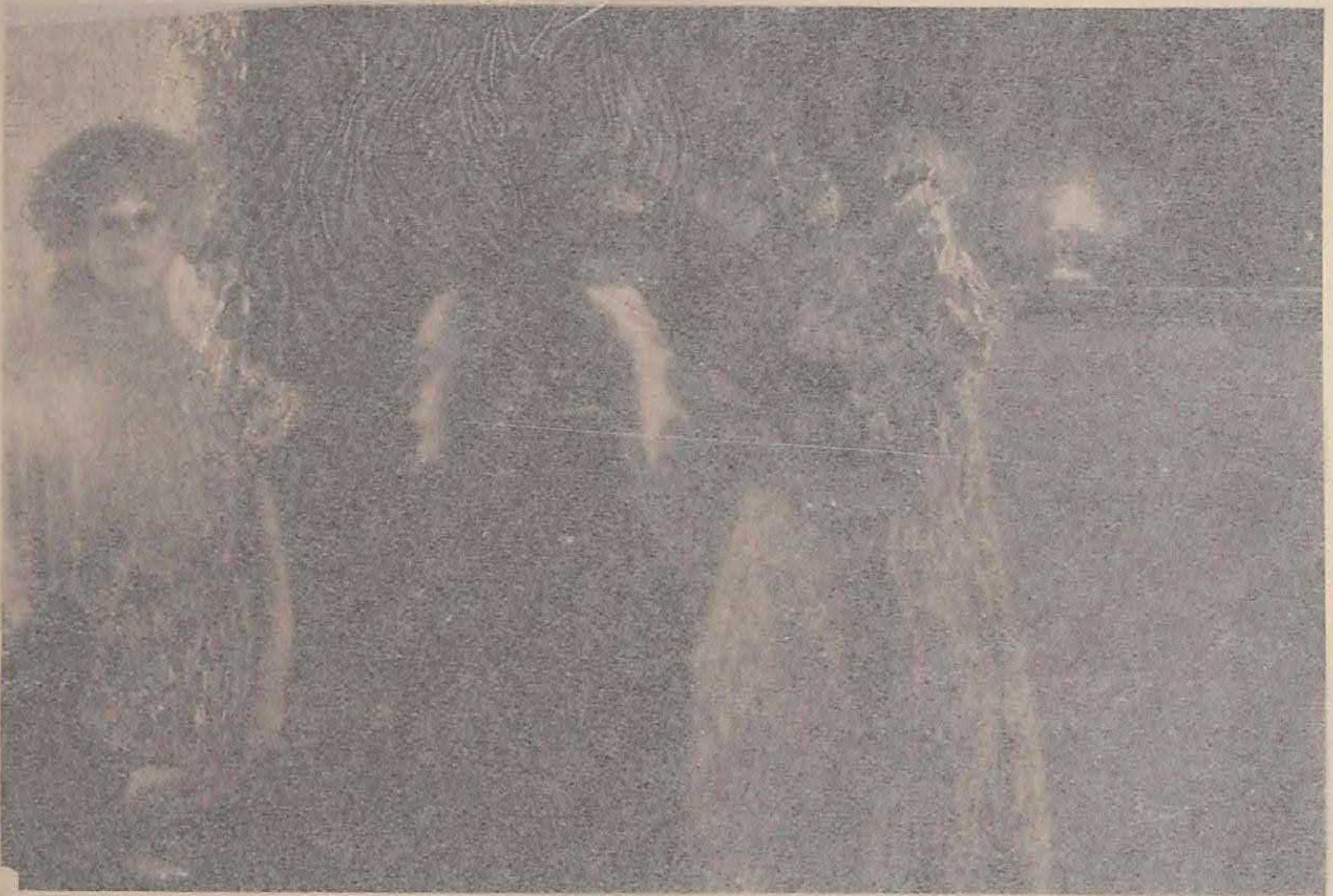
Вып. 3

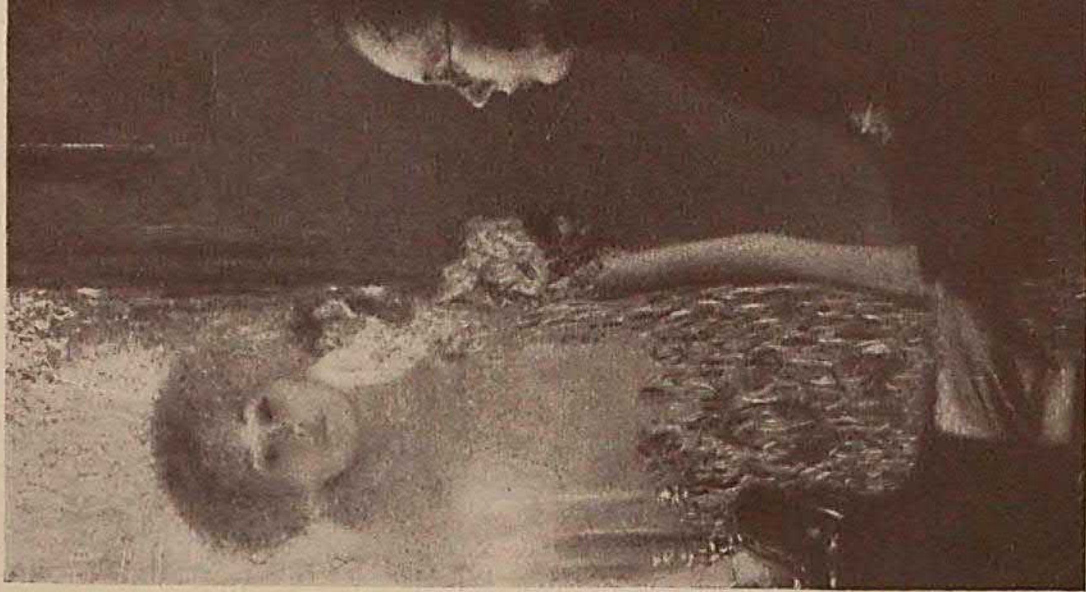
ИЗД. „ШИПОВНИКЪ"



А. Ридеръ.

ФРАНЦЪ ШУБЕРТЪ







*Г. Климъ.—Шубертъ за работой.*

оперномъ либретто и невозможно въ дѣйствительной жизни» [32]. Первый актъ обозначенъ 20 сентября, второй—20 октября. Третій оконченъ 27 февраля 1822 г. Барбайя, бывшій въ то время антрепренеромъ въ двухъ главныхъ вѣнскихъ театрахъ, не предсказывалъ успѣха этой оперѣ Шуберта. Въ 1825 г. авторъ послалъ ее знаменитой пѣвицѣ Аннѣ Мильдеръ въ Берлинъ, которая въ отвѣтномъ письмѣ Шуберту, полномъ нѣжности и энтузіазма, указываетъ, однако, на то, что опера эта не соотвѣтствуетъ вкусу берлинской публики, «привыкшей къ большой трагической оперѣ или французской комической» [33]. Не одно либретто представляло препятствіе къ постановкѣ этой оперы. Въ Грацѣ, мѣстопребываніи Гюттенбреннеровъ, средоточіи почитателей Шуберта, была сдѣлана попытка исполнить эту оперу, но трудность аккомпанимента явилась неодолимой помѣхой. Опера была поставлена въ Веймарѣ 24 іюня 1854 г., но, несмотря на то, что была ревностно разучена, все-таки успѣха не имѣла. Въ 1879 г. вѣнскій капельмейстеръ Іоганнъ Фуксъ передѣлалъ либретто этой оперы и значительно ее сократилъ. Въ такомъ видѣ она была поставлена въ мартѣ 1881 г. въ Карлсруэ, гдѣ имѣла большой успѣхъ.

Въ 1822 г. Шубертъ имѣлъ случай познакомиться съ Бетховеномъ, но изъ этого знакомства ничего не вышло. Въ іюлѣ того же года Шуберту часто случалось бывать въ ресторанѣ, куда приходилъ и Бетховенъ; но у него не хватило духу подойти къ тому, кого онъ такъ благоговѣйно чтилъ; тогда онъ рѣшилъ поднести Бетховену посвященныя ему варіаціи на французскую тему (op. 10). Шуберта сопровождалъ издатель этихъ варіацій, Діабелли. Бетховенъ былъ дома, принялъ поднесенныя ему варіаціи и далъ Шуберту бумагу и карандашъ, чтобы читать его отвѣты (такимъ способомъ вслѣдствіе своей глухоты Бетховенъ вынужденъ былъ вести бесѣду). Развернувъ принесенное ему произведеніе, онъ чѣмъ-то былъ пораженъ. Замѣтивъ это, Шубертъ окончательно потерялъ самообладаніе, бросился бѣжать и успокоился только на улицѣ. Такъ и окончилось знакомство Бетховена съ Шубертомъ, котораго нѣсколько утѣшило послѣ этого то, что Бетховену понравились его варіаціи, и что онъ ихъ часто игралъ со своимъ племянникомъ [34].

Осенью Шубертъ принялся опять за As-dur'ную мессу, начатую имъ въ 1819 г. (см. стр. 194). Онъ окончилъ ее 7 сентября 1822 г., но передъ смертью, вопреки своему обыкновенію, снова принялся за ея переработку; онъ не любилъ исправлять разъ написанное—эта месса представляетъ едва ли не единственное исключеніе [35].

---

[32] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 335.

[33] Ibid. III, p. 335.

[34] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 336.

[35] Ibid. III, p. 336.



Іеннеръ, А. Гюттенбреннеръ и Шубертъ. Рисунокъ І. Тельчера (около 1827 г.).

## V.

Ъ продолженіе лѣта 1822 г. І. Гюттенбреннеръ дѣлалъ попытки къ постановкѣ оперетты «Teufels Lustschloss» (см. стр. 167) въ разныхъ мѣстахъ: въ Іозефштадтѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и Прагѣ. Но изъ этихъ попытокъ ничего не вышло. Петерсъ, лейпцигскій издатель, отказался печатать произведенія Шуберта, находя для себя рискованнымъ издавать сочиненія неизвѣстнаго композитора. Такъ медленно распространялась извѣстность Шуберта даже въ Германіи. Шубертъ хотѣлъ поступить въ Вѣнское Общество Любителей Музыки въ качествѣ альтиста. Но и въ этомъ ему было отказано подъ предлогомъ, что Общество это состоитъ только изъ любителей, поэтому въ него не имѣютъ доступа профессіональные музыканты. Зато Шубертъ былъ избранъ почетнымъ членомъ Музыкальныхъ Обществъ въ Линцѣ и Грацѣ. Въ благодарность за честь, оказанную ему послѣднимъ, Шубертъ написалъ свою 8-ю симфонію въ H-moll (см. стр. 199). Она начата 30 октября 1822 г., осталась неоконченной и состоитъ изъ allegro, andante и 9 тактовъ скерцо. Въ этой симфоніи Шубертъ является вполнѣ самостоятельнымъ и зрѣлымъ композиторомъ,

оперномъ либретто и невозможно въ дѣйствительной жизни»[32]. Первый актъ обозначенъ 20 сентября, второй—20 октября. Третій оконченъ 27 февраля 1822 г. Барбайя, бывшій въ то время антрепренеромъ въ двухъ главныхъ вѣнскихъ театрахъ, не предсказывалъ успѣха этой оперѣ Шуберта. Въ 1825 г. авторъ послалъ ее знаменитой пѣвицѣ Аннѣ Мильдеръ въ Берлинъ, которая въ отвѣтномъ письмѣ Шуберту, полномъ нѣжности и энтузіазма, указываетъ, однако, на то, что опера эта не соотвѣтствуетъ вкусу берлинской публики, «привыкшей къ большой трагической оперѣ или французской комической»[33]. Не одно либретто представляло препятствіе къ постановкѣ этой оперы. Въ Грацѣ, мѣстопребываніи Гюттенбреннеровъ, средоточіи почитателей Шуберта, была сдѣлана попытка исполнить эту оперу, но трудность аккомпанимента явилась неодолимой помѣхой. Опера была поставлена въ Веймарѣ 24 іюня 1854 г., но, несмотря на то, что была ревностно разучена, все-таки успѣха не имѣла. Въ 1879 г. вѣнскій капельмейстеръ Іоганнъ Фуксъ передѣлалъ либретто этой оперы и значительно ее сократилъ. Въ такомъ видѣ она была поставлена въ мартѣ 1881 г. въ Карлсруэ, гдѣ имѣла большой успѣхъ.

Въ 1822 г. Шубертъ имѣлъ случай познакомиться съ Бетховеномъ, но изъ этого знакомства ничего не вышло. Въ іюлѣ того же года Шуберту часто случалось бывать въ ресторанѣ, куда приходилъ и Бетховенъ; но у него не хватило духу подойти къ тому, кого онъ такъ благоговѣйно чтилъ; тогда онъ рѣшилъ поднести Бетховену посвященныя ему варіаціи на французскую тему (op. 10). Шуберта сопровождалъ издатель этихъ варіацій, Діабелли. Бетховенъ былъ дома, принялъ поднесенныя ему варіаціи и далъ Шуберту бумагу и карандашъ, чтобы читать его отвѣты (такимъ способомъ вслѣдствіе своей глухоты Бетховенъ вынужденъ былъ вести бесѣду). Развернувъ принесенное ему произведеніе, онъ чѣмъ-то былъ пораженъ. Замѣтивъ это, Шубертъ окончательно потерялъ самообладаніе, бросился бѣжать и успокоился только на улицѣ. Такъ и окончилось знакомство Бетховена съ Шубертомъ, котораго нѣсколько утѣшило послѣ этого то, что Бетховену понравились его варіаціи, и что онъ ихъ часто игралъ со своимъ племянникомъ[34].

Осенью Шубертъ принялся опять за As-dur'ную мессу, начатую имъ въ 1819 г. (см. стр. 194). Онъ окончилъ ее 7 сентября 1822 г., но передъ смертью, вопреки своему обыкновенію, снова принялся за ея переработку; онъ не любилъ исправлять разъ написанное—эта месса представляетъ едва ли не единственное исключеніе[35].

---

[32] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 335.
[33] Ibid. III, p. 335.
[34] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 336.
[35] Ibid. III, p. 336.



*Іенеръ, А. Гюттенбреннеръ и Шубертъ. Рисунокъ І. Тельтшера (около 1827 г.).*

32

## V.



Въ продолженіе лѣта 1822 г. І. Гюттенбреннеръ дѣлалъ попытки къ постановкѣ оперетты «Teufels Lustschloss» (см. стр. 167) въ разныхъ мѣстахъ: въ Іозефштадтѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ и Прагѣ. Но изъ этихъ попытокъ ничего не вышло. Петерсъ, лейпцигскій издатель, отказался печатать произведенія Шуберта, находя для себя рискованнымъ издавать сочиненія неизвѣстнаго композитора. Такъ медленно распространялась извѣстность Шуберта даже въ Германіи. Шубертъ хотѣлъ поступить въ Вѣнское Общество Любителей Музыки въ качествѣ альтиста. Но и въ этомъ ему было отказано подъ предлогомъ, что Общество это состоитъ только изъ любителей, поэтому въ него не имѣютъ доступа профессіональные музыканты. Зато Шубертъ былъ избранъ почетнымъ членомъ Музыкальныхъ Обществъ въ Линцѣ и Грацѣ. Въ благодарность за честь, оказанную ему послѣднимъ, Шубертъ написалъ свою 8-ю симфонію въ H-moll (см. стр. 199). Она начата 30 октября 1822 г., осталась неоконченной и состоитъ изъ allegro, andante и 9 тактовъ скерцо. Въ этой симфоніи Шубертъ является вполнѣ самостоятельнымъ и зрѣлымъ композиторомъ,

выработавшимъ себѣ свой собственный стиль, запечатлѣнный высоко-художественною индивидуальностью автора. Оркестровыя сочетанія этой симфоніи представляютъ много новыхъ и чрезвычайно изящныхъ эффектовъ, которые возвышаютъ цѣнность этого первокласснаго шедевра [1]. Въ немъ есть мѣста поразительной геніальности. Стоитъ вспомнить, напримѣръ, вторую тему (побочную партію), столь мелодичную, столь ясную по настроенію, которая вдругъ прерывается мощнымъ аккордомъ (субъ-доминантовымъ): какъ-будто страшная судьба врывается въ беззаботное теченіе веселой жизни, грозя ей гибелью; но гроза миновала, и жизнь опять, ликуя, бьетъ ключемъ изъ неизсякаемаго родника творческой фантазіи автора. Шубертъ ни разу не слыхалъ этой симфоніи въ оркестровомъ исполненіи. Вышеупомянутый Гербекъ (см. стр. 196) добылъ ее изъ Граца и исполнилъ въ первый разъ въ Вѣнѣ въ 1865 г. [2].



*Бюстъ Шуберта. Бронза Ф. Діалера (1829 г.).*

Къ пѣснямъ этого (1822) года принадлежатъ: «Epistel von Collin», «Heliopolis», «Todesmusik», «Schatzgräbers Begehr», «Wilkommen und Abschied», «Die Rose», «Der Musensohn», «Geist der Liebe», «Gott in der Natur» и «Des Tages Weihe».

Между тѣмъ новыя произведенія Шуберта продолжали появляться въ свѣтъ. Прежнія быстро распродавались. Одинъ «Лѣсной Царь» могъ бы дать Шуберту матеріальное обезпеченіе. Но, застигнутый нуждою, онъ продалъ первыя свои 12 произведеній Діабелли за 800 гульденовъ.

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362. Кульминаціоннаго пункта этой оригинальной самобытности Шубертъ достигаетъ въ музыкѣ къ «Розамундѣ» и большой C-dur'ной симфоніи.

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 337. Ср. Hanslick, «Aus dem Concertsaal». Wien. 1870. («Geschichte des Concertwesen in Wien». Bd. II, S. 350).

Дружески расположенный къ Шуберту графъ Дитрихштейнъ предлагалъ ему мѣсто органиста въ придворной капеллѣ. Но Шубертъ, подобно Бетховену, тяготился исполненіемъ какихъ-либо обязанностей, отвлекавшихъ его отъ композиціи. Поэтому, къ крайнему огорченію своего отца, онъ отказался отъ предложеннаго ему мѣста [3].



Морицъ фонъ Швиндъ. Автопортретъ.

Въ 1823 г. Шубертъ написалъ Singspiel «Die Verschworenen», оперу «Fierrabras» и музыку къ «Розамундѣ».

«Die Verschworenen», Singspiel въ одномъ актѣ, состоитъ изъ увертюры и 11 нумеровъ. Опера окончена въ апрѣлѣ 1823 г. Цензоръ передѣлалъ заглавіе такъ: «Der häusliche Krieg». При жизни автора она не была поставлена на сценѣ. Въ 1861 г. она была исполнена въ вѣнскомъ Musikverein'ѣ подъ управленіемъ Гербека, потомъ давалась въ другихъ мѣстахъ, между прочимъ въ Парижѣ (3 февраля 1868 г.) подъ названіемъ «La Croisade des Dames» [4]. Мѣсяца черезъ два послѣ окончанія этого Singspiel Шубертъ принялся за «героически-романтическую» оперу (съ разговорнымъ діалогомъ) въ трехъ актахъ, дѣйствующими лицами которой были испанцы, мавры, рыцари, короли, ихъ дочери и пр. Эта опера—«Fierrabras». Ея либретто, весьма низкаго достоинства, написано І. Купельвизеромъ. Шубертъ началъ эту оперу, состоящую изъ увертюры и 23 нумеровъ, 25 мая 1823 г. и окончилъ ее 2 октября того же года. Манускриптъ заключаетъ въ себѣ 1000 страницъ. И весь этотъ колоссальный трудъ оказался тщетнымъ. Опера не была принята. Тяжело сознавать, что такой геній, какъ Шубертъ, расточалъ свои силы и

---

[3] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III. p. 337.

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III. p. 337—338.

выработавшимъ себѣ свой собственный стиль, запечатлѣнный высоко-художественною индивидуальностью автора. Оркестровыя сочетанія этой симфоніи представляютъ много новыхъ и чрезвычайно изящныхъ эффектовъ, которые возвышаютъ цѣнность этого первокласснаго шедевра [1]. Въ немъ есть мѣста поразительной геніальности. Стоитъ вспомнить, напримѣръ, вторую тему (побочную партію), столь мелодичную, столь ясную по настроенію, которая вдругъ прерывается мощнымъ аккордомъ (субъ-доминантовымъ): какъ-будто страшная судьба врывается въ беззаботное теченіе веселой жизни, грозя ей гибелью; но гроза миновала, и жизнь опять, ликуя, бьетъ ключемъ изъ неизсякаемаго родника творческой фантазіи автора. Шубертъ ни разу не слыхалъ этой симфоніи въ оркестровомъ исполненіи. Вышеупомянутый Гербекъ (см. стр. 196) добылъ ее изъ Граца и исполнилъ въ первый разъ въ Вѣнѣ въ 1865 г. [2].



*Бюстъ Шуберта. Бронза Ф. Діалера (1829 г.).*

Къ пѣснямъ этого (1822) года принадлежатъ: «Epistel von Collin», «Heliopolis», «Todesmusik», «Schatzgräbers Begehr», «Wilkommen und Abschied», «Die Rose», «Der Musensohn», «Geist der Liebe», «Gott in der Natur» и «Des Tages Weihe».

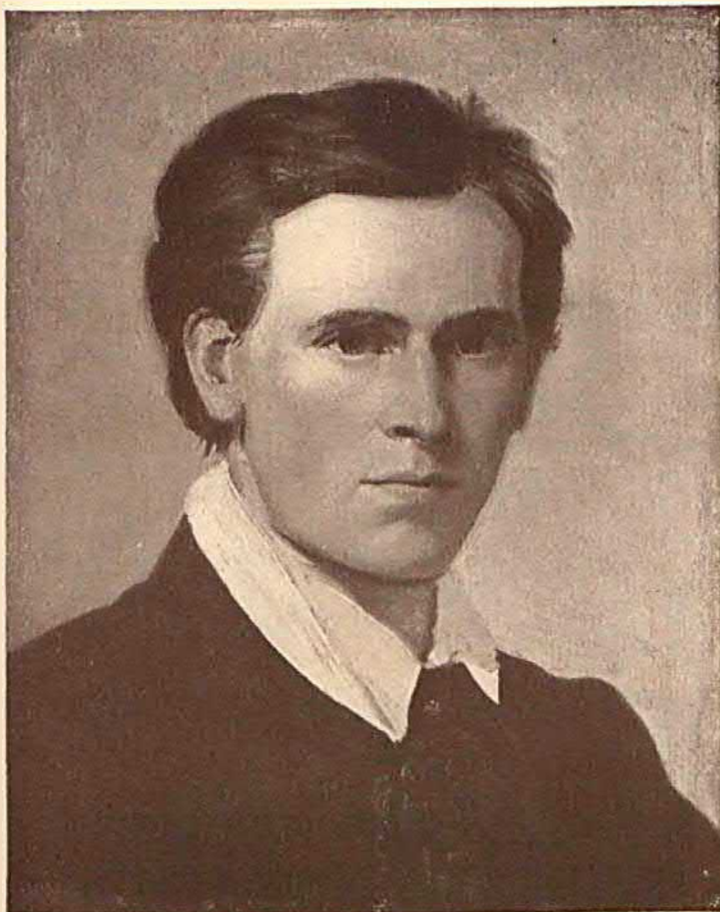
Между тѣмъ новыя произведенія Шуберта продолжали появляться въ свѣтъ. Прежнія быстро распродавались. Одинъ «Лѣсной Царь» могъ бы дать Шуберту матеріальное обезпеченіе. Но, застигнутый нуждою, онъ продалъ первыя свои 12 произведеній Діабелли за 800 гульденовъ.

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362. Кульминаціоннаго пункта этой оригинальной самобытности Шубертъ достигаетъ въ музыкѣ къ «Розамундѣ» и большой C-dur'ной симфоніи.

[2] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 337. Ср. Hanslick, «Aus dem Concertsaal». Wien. 1870. («Geschichte des Concertwesen in Wien». Bd. II, S. 350).

Дружески расположенный къ Шуберту графъ Дитрихштейнъ предлагалъ ему мѣсто органиста въ придворной капеллѣ. Но Шубертъ, подобно Бетховену, тяготился исполненіемъ какихъ-либо обязанностей, отвлекавшихъ его отъ композиціи. Поэтому, къ крайнему огорченію своего отца, онъ отказался отъ предложеннаго ему мѣста [3].

Въ 1823 г. Шубертъ написалъ Singspiel «Die Verschworenen», оперу «Fierrabras» и музыку къ «Розамундѣ».



Морицъ фонъ Швиндъ. Автопортретъ.

«Die Verschworenen», Singspiel въ одномъ актѣ, состоитъ изъ увертюры и 11 нумеровъ. Опера окончена въ апрѣлѣ 1823 г. Цензоръ передѣлалъ заглавіе такъ: «Der häusliche Krieg». При жизни автора она не была поставлена на сценѣ. Въ 1861 г. она была исполнена въ вѣнскомъ Musikverein'ѣ подъ управленіемъ Гербека, потомъ давалась въ другихъ мѣстахъ, между прочимъ въ Парижѣ (3 февраля 1868 г.), подъ названіемъ «La Croisade des Dames» [4]. Мѣсяца черезъ два послѣ окончанія этого Singspiel Шубертъ принялся за «героически-романтическую» оперу (съ разговорнымъ діалогомъ) въ трехъ актахъ, дѣйствующими лицами которой были испанцы, мавры, рыцари, короли, ихъ дочери и пр. Эта опера—«Fierrabras». Ея либретто, весьма низкаго достоинства, написано I. Купельвизеромъ. Шубертъ началъ эту оперу, состоящую изъ увертюры и 23 нумеровъ, 25 мая 1823 г. и окончилъ ее 2 октября того же года. Манускриптъ заключаетъ въ себѣ 1000 страницъ. И весь этотъ колоссальный трудъ оказался тщетнымъ. Опера не была принята. Тяжело сознавать, что такой геній, какъ Шубертъ, расточалъ свои силы и

[3] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337.

[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 337—338.

время для сочиненія чудной музыки на всякія невозможныя либретто, которыя попадались ему подъ руку [5]. Не зная о судьбѣ, ожидавшей его оперу, Шубертъ принялся за сочиненіе музыки къ «Розамундѣ, Кипрской принцессѣ» (см. стр. 205), написанной Гельминой фонъ Шези [6], авторомъ «Эвріанты». Шубертъ написалъ музыку къ этой пьесѣ въ пять дней; состояла она изъ увертюры, изданной впослѣдствіи подъ названіемъ: «Alfonso und Estrella» (op. 69), 3 антрактовъ, 2 балетныхъ нумеровъ, маленькой пьески для кларнета, валторны и фагота, названной «пастушечьей мелодіей», романса для сопрано соло и 3 хоровъ [7]. Романсъ (op. 26), хоръ пастуховъ, антрактъ въ B-dur, «Air de ballet» въ G-dur—по мнѣнію Гроу, прекрасны и привлекательны, а антрактъ въ H-moll—одно изъ лучшихъ произведеній во всей музыкѣ [8]. «Розамунда» была исполнена 20 декабря 1823 г. Увертюра была повторена по требованію публики. Другіе нумера вызвали громъ рукоплесканій, и Шубертъ былъ вызванъ по окончаніи исполненія. Тѣмъ не менѣе, «Розамунда» была исполнена только разъ и потомъ совсѣмъ забыта, и только два англійскихъ путешественника, въ бытность свою въ Вѣнѣ, нашли это произведеніе [9].



*Домъ въ Гмунденѣ, въ которомъ жилъ Шубертъ.*

Въ 1823 г. К.-М. Веберъ пріѣзжалъ въ Вѣну ставить свою «Эвріанту», репетиціи которой начались 3 октября. Первое представленіе состоялось 25 октября. Послѣ этого представленія Шубертъ, познакомившись съ Вебе-

[5] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London. 1889. III, p. 337.

[6] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. 1901, стр. 1456.

[7] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.

[8] Ibid. III, p. 339.

[9] Ibid. III, p. 339.

ромъ, сказалъ ему, что его «Эвріанта» лишена геніальности и граціи, обнаруженныхъ авторомъ во «Фрейшютцѣ», и при отсутствіи оригинальныхъ мелодій обладаетъ достоинствами лишь въ гармоническомъ отношеніи. К.-М. Веберъ, утомленный репетиціями, огорченный сознаніемъ длиннотъ въ своей оперѣ и ея малымъ успѣхомъ, отвѣтилъ Шуберту весьма рѣзко, сказавъ ему, что надо сначала поучиться, а потомъ уже критиковать другихъ. Въ отвѣтъ на это Шубертъ принесъ Веберу свою оперу: «Alfonso und Estrella». Веберъ,



*Эдуардъ фонъ Бауернфельдъ.*

взглянувъ на эту оперу и желая отметить Шуберту за его неблагопріятный отзывъ объ «Эвріантѣ», сказалъ, что «первыя оперы, подобно первымъ щенятамъ, обречены на гибель». Сказалъ онъ это въ полной увѣренности, что «Alfonso und Estrella»—первая опера Шуберта. Шубертъ, по свойственному ему добродушію, не питалъ никакой злобы противъ Вебера, въ оправданіе котораго нужно сказать, что онъ и самъ со временемъ приложилъ нѣкоторое стараніе къ постановкѣ упомянутой оперы Шуберта въ Дрезденѣ [10].

Къ этому году относится сочиненіе цикла пѣсенъ, извѣстнаго подъ названіемъ «Schöne Müllerin». Этотъ циклъ возникъ слѣдующимъ образомъ. Однажды Шубертъ зашелъ къ своему другу Рандгартингеру, котораго не

---

[10] Grove, «A dictionary of Music and Musicans». London. 1889. Vol. III, p. 338—339.



*Игры Шуберта и его друзей въ Атценбруннѣ. Акварель Л. Купельвизера (1821 г.).*

засталъ дома. Въ ожиданіи его возвращенія Шубертъ взялъ со стола книгу и сталъ ее читать. Такъ какъ его другъ долго не возвращался, то Шубертъ, которому книга понравилась, взялъ ее съ собой. Рандгартингеръ, придя домой и не найдя своей книги на столѣ, пошелъ на другое утро къ Шуберту. Оказалось, что Шубертъ успѣлъ уже положить на музыку нѣсколько взятыхъ изъ нея стихотвореній. Эта книга заключала въ себѣ произведенія Вильгельма Мюллера [11].

Кромѣ этого цикла, Шубертъ написалъ въ томъ же году еще нѣсколько вокальныхъ произведеній, изъ которыхъ особенно выдаются слѣдующія: «Viola» («Schneeglöcklein», op. 123) и «Zwerg» на слова Матвѣя фонъ-Коллина, котораго Шубертъ такъ же обезсмертилъ своимъ произведеніемъ, какъ Бетховенъ

[11] Grove, ibid. III, p. 326—327, 338. Точно также Шубертъ увлекался Гёльти, Клаудіусомъ, Козегартеномъ, Салисомъ, Майргоферомъ и клалъ на музыку по нѣсколько произведеній каждаго автора (ibid. III, p. 326). При этомъ поразительна легкость, съ которою Шубертъ создавалъ свои шедевры. Такъ, напримѣръ, старый его другъ Доплеръ разсказывалъ, какъ Шубертъ сочинялъ «Ständchen». Въ іюлѣ 1826 г. Шубертъ, возвращаясь съ нѣкоторыми своими друзьями съ прогулки, зашелъ въ деревнѣ Верингъ въ таверну и встрѣтилъ тамъ еще одного пріятеля, Тице, передъ которымъ лежала книга. Шубертъ началъ ее перелистывать и вдругъ сказалъ: «Какая чудная мелодія пришла мнѣ въ голову! Будь у меня теперь нотная бумага!» Доплеръ начертилъ на карточкѣ для кушаній нотоносецъ, и среди шума Шубертъ написалъ свое чудное произведеніе (ibid. III, p. 327). Cp. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.», Leipzig. 1887. Bd. II, S. 346—347; H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 389.

обезсмертилъ его брата, Г.-І. Коллина, своей увертюрой къ трагедіи послѣдняго «Коріоланъ» [12]. «Der Zwerg» написанъ Шубертомъ впопыхахъ, когда Рандгартингеръ ожидалъ его на прогулку [13]. Къ тому же времени относятся: «Dass sie hier gewesen» (op. 59, № 2), «Du bist die Ruh'», «Auf dem Wasser zu singen» (op. 72), «Der zürnende Barde», «Drang in die Ferne», «Pilgerweise», «Vergissmeinnicht». Въ маѣ 1823 г. Шубертъ набросалъ эскизъ сцены для тенора, мужского хора и оркестра. Это произведеніе окончено



Гербекомъ и издано въ 1862 г. подъ названіемъ «Rüdiger's Heimkehr» [14]. Въ февралѣ 1823 г. Шубертъ написалъ A-moll'ную сонату для фортепіано (op. 143) [15].

Въ 1824 г. Шубертъ писалъ преимущественно инструментальныя произведенія. Самое замѣчательное изъ нихъ—октетъ (op. 166) для кларнета, валторны, фагота, 3 скрипокъ, альта, віолончели и контрабаса. Этотъ октетъ былъ написанъ для графа Ф. Тройера, игравшаго на кларнетѣ, и тотчасъ по окончаніи сочиненія (въ мартѣ этого года) исполненъ. Въ числѣ исполнителей были: Шуппанцигъ, Вейссъ и Линке—члены знаменитаго квартета

---

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[13] Ibid. III, p. 339.
[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[15] Ibid. III, p. 339.



*Игры Шуберта и его друзей въ Атценбругѣ. Акварель Л. Купельвизера (1821 г.)*

засталъ дома. Въ ожиданіи его возвращенія Шубертъ взялъ со стола книгу и сталъ ее читать. Такъ какъ его другъ долго не возвращался, то Шубертъ, которому книга понравилась, взялъ ее съ собой. Рандгартингеръ, придя домой и не найдя своей книги на столѣ, пошелъ на другое утро къ Шуберту. Оказалось, что Шубертъ успѣлъ уже положить на музыку нѣсколько взятыхъ изъ нея стихотвореній. Эта книга заключала въ себѣ произведенія Вильгельма Мюллера [11].

Кромѣ этого цикла, Шубертъ написалъ въ томъ же году еще нѣсколько вокальныхъ произведеній, изъ которыхъ особенно выдаются слѣдующія: «Viola» («Schneeglöcklein», op. 123) и «Zwerg» на слова Матвѣя фонъ-Коллина, котораго Шубертъ такъ же обезсмертилъ своимъ произведеніемъ, какъ Бетховенъ

[11] Grove, ibid. III, p. 326—327, 338. Точно также Шубертъ увлекался Гёльти, Клаудіусомъ, Козегартеномъ, Салисомъ, Майргоферомъ и клалъ на музыку по нѣскольку произведеній каждаго автора (ibid. III, p. 326). При этомъ поразительна легкость, съ которою Шубертъ создавалъ свои шедевры. Такъ, напримѣръ, старый его другъ Доплеръ разсказывалъ, какъ Шубертъ сочинялъ «Ständchen». Въ іюлѣ 1826 г. Шубертъ, возвращаясь съ нѣкоторыми своими друзьями съ прогулки, зашелъ въ деревнѣ Верингъ въ таверну и встрѣтилъ тамъ еще одного пріятеля, Тице, передъ которымъ лежала книга. Шубертъ началъ ее перелистывать и вдругъ сказалъ: «Какая чудная мелодія пришла мнѣ въ голову! Будь у меня теперь нотная бумага!» Доплеръ начертилъ на карточкѣ для кушаній нотоносецъ, и среди шума Шубертъ написалъ свое чудное произведеніе (ibid. III, p. 327). Ср. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 346—347; H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 389.

обезсмертилъ его брата, Г.-I. Коллина, своей увертюрой къ трагедіи послѣдняго «Коріоланъ» [12]. «Der Zwerg» написанъ Шубертомъ впопыхахъ, когда Рандгартингеръ ожидалъ его на прогулку [13]. Къ тому же времени относятся: «Dass sie hier gewesen» (op. 59, № 2), «Du bist die Ruh'», «Auf dem Wasser zu singen» (op. 72), «Der zürnende Barde», «Drang in die Ferne», «Pilgerweise», «Vergissmeinnicht». Въ маѣ 1823 г. Шубертъ набросалъ эскизъ сцены для тенора, мужского хора и оркестра. Это произведеніе окончено



*Прогулка Шуберта и его друзей въ Атценбруннѣ.*

35

Гербекомъ и издано въ 1862 г. подъ названіемъ «Rüdiger's Heimkehr» [14]. Въ февралѣ 1823 г. Шубертъ написалъ A-moll'ную сонату для фортепіано (op. 143) [15].

Въ 1824 г. Шубертъ писалъ преимущественно инструментальныя произведенія. Самое замѣчательное изъ нихъ—октетъ (op. 166) для кларнета, валторны, фагота, 3 скрипокъ, альта, віолончели и контрабаса. Этотъ октетъ былъ написанъ для графа Ф. Тройера, игравшаго на кларнетѣ, и тотчасъ по окончаніи сочиненія (въ мартѣ этого года) исполненъ. Въ числѣ исполнителей были: Шуппанцигъ, Вейссъ и Линке — члены знаменитаго квартета

[12] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[13] Ibid. III, p. 339.
[14] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339.
[15] Ibid. III, p. 339.

графа Разумовскаго, для котораго писалъ Бетховенъ. Вѣроятно, это обстоятельство содѣйствовало рѣшенію Шуберта заняться сочиненіемъ квартетной музыки. Въ этомъ году онъ написалъ два квартета: Es-dur и E-dur (op. 125). На октетъ и квартеты Шубертъ смотрѣлъ какъ на подготовку къ сочиненію симфоніи, какъ это видно изъ его письма къ Леопольду Купельвизеру отъ 31 марта 1824 г. Но за симфонію Шубертъ принялся лишь 18 мѣсяцевъ спустя [16].

Шубертъ сосредоточился такъ на инструментальной музыкѣ вѣроятно потому, что отъ вокальной его отшатнула неудача, постигшая оперу «Fierrabras». Какъ видно изъ его писемъ, относящихся къ тому времени, эта неудача огорчила его до того, что онъ былъ близокъ къ полному отчаянію. Онъ называетъ себя самымъ несчастнымъ существомъ на землѣ; здоровье его, по его мнѣнію, никогда уже не возстановится [17]; отчаянье еще усугубляетъ его положеніе; самыя радужныя надежды его оказались тщетными, любовь и дружба для него—одно мученье; его энтузіазмъ къ прекрасному почти изсякъ, и онъ постоянно повторяетъ слова Гретхенъ, въ которыхъ она изливала свою скорбь:

Meine Ruh ist hin.
Mein Herz ist schwer.
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr [18].

«Каждую ночь—пишетъ Шубертъ—я ложусь спать въ надеждѣ никогда не проснуться, и каждое утро возвращаются мученья вчерашняго дня. Такъ безъ радости и безъ друзей протекали бы мои дни, если бы иногда не заглядывалъ ко мнѣ Швиндъ и не приносилъ съ собою луча прежняго счастливаго времени» [19]. Швиндъ, о которомъ упоминаетъ Шубертъ какъ о своемъ другѣ, былъ художникъ [20]. Художнику же Купельвизеру Шубертъ писалъ о своемъ горѣ, о томъ, что ему отказано въ постановкѣ его оперы «Fierrabras». Оттого онъ считаетъ, что совершенно напрасно трудился надъ двумя операми («Fierrabras» и «Alfonso und Estrella») [21].

Такая неудача могла сломить всякаго. Переносить это горе Шуберту было особенно трудно вслѣдствіе отсутствія нѣкоторыхъ изъ его друзей.

---

[16] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 339—340.

[17] Въ 1823 г. Шубертъ былъ боленъ и, вѣроятно, долго не могъ поправиться. Grove, ibid. III, p. 337, 338, 340, 345. Болѣзнь заставила его даже лечь въ больницу (ibid. III, p. 338).

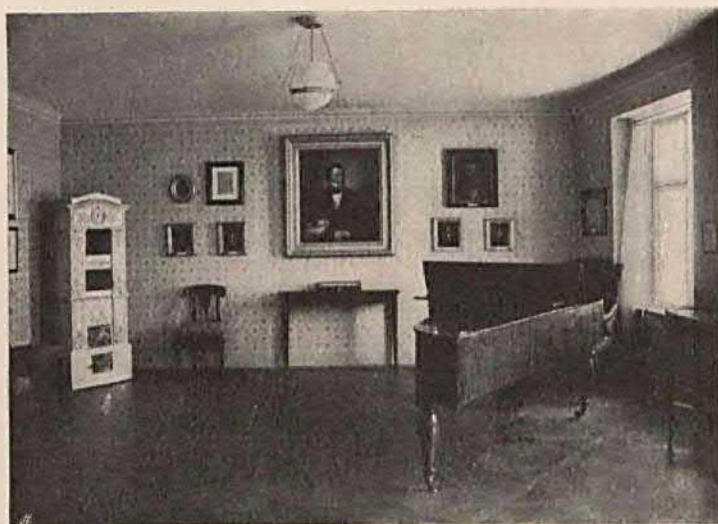
[18] Покоя нѣтъ,
Душа скорбитъ.
Ничто его
Не возвратитъ.
(Н. В. Гербель, «Собраніе сочиненій Гёте въ пер. русскихъ писателей». 2-е изд. подъ ред. П. Вейнберга. Спб. 1893. Томъ VII, стр. 122).

[19] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340.

[20] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340, 345.

[21] Ibid. III, p. 340. Леопольдъ Купельвизеръ (1796—1862) былъ профессоромъ Академіи Художествъ въ Вѣнѣ. Онъ былъ въ Италіи, куда и адресовано полное глубокой грусти письмо Фр. Шуберта, изъ котораго въ текстѣ приведена цитата. Она помѣщена въ біографіи Шуберта, написанной H. Kreissle von Hellborn, «Fr. Schubert» (Wien. 1865. S. 319—322). Въ этомъ письмѣ Шубертъ упоминаетъ съ грустью о распавшемся обществѣ, посвященномъ чтенію. Читали тамъ классиковъ, между ними Гомера. Чтецами были Францъ фонъ Шоберъ и Брухманъ (сынъ) (Ibid. S. 320).

Усиленію же его унынія содѣйствовало знакомство съ издателемъ Leiderdorf'омъ, прозваннымъ Бетховеномъ въ шутку «Dorf der Leidens», человѣкомъ прекраснымъ, добрымъ, но, по словамъ Шуберта, такимъ меланхоличнымъ, что онъ, Шубертъ, боится еще болѣе погрузиться въ отчаяніе. Вѣроятно, подъ вліяніемъ разговора съ этимъ грустнымъ собесѣдникомъ Шубертъ записалъ въ своемъ дневникѣ слѣдующее: «Горе изощряетъ разсудокъ и укрѣпляетъ чувство. Радость, наоборотъ, рѣдко заботится о первомъ, изнѣживаетъ второе и дѣлаетъ легкомысленнымъ». «Мои музыкальныя произведенія—плодъ моего генія и моихъ несчастій, а публика всего болѣе наслаждается тѣмъ, что причинило мнѣ наибольшее горе» [22]. Но у такихъ геніевъ, какъ Шубертъ, есть великое утѣшеніе въ скорби: оно заключается въ самомъ процессѣ творчества [23].



*Одно изъ помѣщеній музея имени Шуберта въ Вѣнѣ.*

Поправленію здоровья [24] Шуберта и возвращенію его духовной бодрости содѣйствовала его поѣздка въ имѣніе гр. Эстергази въ Венгріи, гдѣ Шубертъ провелъ шесть мѣсяцевъ. Здѣсь онъ написалъ «Grand Duo» (op. 140),—произведеніе, названное авторомъ «Сонатой для фортепіано въ 4 руки» и помѣченное іюнемъ 1824 г. Оно нѣсколько обнаруживаетъ вліяніе Бетховена, въ особенности его 2-ой и 7-ой симфоній, но, тѣмъ не менѣе, полно индивидуальныхъ чертъ самого автора. Хотя оно написано для фортепіано, но задумано чисто-симфонически. Оно инструментовано Іоахимомъ и такимъ образомъ превращено въ симфонію, представляющую оркестровое произведеніе весьма высокаго достоинства.

[22] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III. p. 340; H. Kreissle von Hellborn. «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 323. Тамъ помѣщены и другіе отрывки изъ дневника Шуберта. Изъ нихъ нѣкоторые поражаютъ своею глубокою мудростью, напримѣръ: «Съ вѣрою человѣкъ вступаетъ въ міръ. Она опережаетъ разсудокъ и знанія, потому что для пониманія нужна вѣра. Она высшій базисъ, на которомъ слабый разсудокъ воздвигаетъ устои своихъ доказательствъ. Разсудокъ есть не что иное, какъ анализированная вѣра» (ibid. S. 323).

[23] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 340. Оттого великіе композиторы, уносясь въ свой музыкальный міръ, создаваемый ихъ творческою фантазіей, иногда забывали свои личныя переживанія, которыя далеко не всегда отражались въ произведеніяхъ. Такъ, напримѣръ, Моцартъ создавалъ ясныя, по настроенію, творенія, когда самъ въ своей личной жизни былъ удрученъ горемъ, заботами и т. п. (Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1858. III, S. 128—129, 274, 439—440). Бетховенъ писалъ свою столь свѣтлую 2-ую симфонію, когда находился въ полномъ отчаяніи отъ глухоты, вылившемся въ его завѣщаніи (см. стр. 46); G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 341.

Въ деревнѣ же написаны Шубертомъ: соната B-dur для фортепіано (op. 30), варіаціи въ As-dur для фортепіано (op. 35), нѣсколько вальсовъ для фортепіано въ 4 и 2 руки, струнный квартетъ A-moll (op. 29) и «Divertissement à la hongroise» (op. 54) для фортепіано въ 4 руки. Въ послѣднихъ двухъ произведеніяхъ замѣтно вліяніе венгерской музыки. Въ «Дивертисментѣ» встрѣчается нѣсколько національныхъ пѣсенъ, изъ которыхъ одну Шубертъ услышалъ, проходя однажды черезъ кухню, гдѣ пѣла служанка [25]. Къ немногимъ вокальнымъ произведеніямъ этого года принадлежатъ: «Auflösung», «Abendstern», «Im Abendroth», «Lied eines Kriegers», «Salve regina» для мужскихъ голосовъ и для нихъ же «Gondelfahrer» [26] и «Молитва» на слова Ламоттъ Фуке для квартета и соло. Эта «Молитва» («Gebet», op. 139a), состоящая изъ 209 тактовъ, была написана съ поразительною быстротою. Въ сентябрѣ 1824 г. графиня прочла эту «Молитву» Шуберту за утреннимъ завтракомъ и предложила ему написать на нее музыку. Вечеромъ того же дня произведеніе было готово и исполнено по партитурѣ, а на другой день—по переписаннымъ партіямъ [27].



*Медаль, выбитая въ честь Шуберта (1905 г.). Работа Г. Шефера.*

Хотя пребываніе въ деревнѣ у графа Эстергази было очень полезно для здоровья Шуберта, которое вполнѣ поправилось, тѣмъ не менѣе, онъ не чувствовалъ себя тамъ счастливымъ, жаловался на одиночество и жаждалъ увидѣть своихъ друзей въ Вѣнѣ. Впрочемъ, имѣется нѣкоторое основаніе думать, что и въ деревнѣ было лицо, къ которому Шубертъ былъ далеко не равнодушенъ, а именно Каролина Эстергази. Ей тогда пошелъ 17-ый годъ. Она однажды, шутя, спросила Шуберта, отчего онъ ничего ей не посвятитъ? На этотъ вопросъ Шубертъ отвѣтилъ, что не знаетъ, какъ это сдѣлать, потому что все, имъ написанное, посвящено ей [28]. Но пропасть, отдѣлявшая его отъ графини, вслѣдствіе его сословнаго и профессіональнаго положенія, не допускала въ немъ и мысли о взаимности со стороны юной графини и благосклонности къ его сердечному увлеченію со стороны ея родителей. Словомъ, какъ бы то ни было, Шубертъ томился въ своемъ уединеніи и, покинувъ, наконецъ, деревню, возвратился въ Вѣну.

---

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 341.
[26] Ibid. III, p. 340—341.
[27] Это произведеніе Шуберта очень любилъ Лаблашъ (Grove, ibid. III, p. 341).
[28] Ibid. III, p. 341.



«Der Liedler». I. Иллюстрація къ балладѣ Шуберта того же названія.
Рисунокъ М. фонъ Швинда (1822 г.).



«Der Liedler». II.

Въ деревнѣ же написаны Шубертомъ: соната B-dur для фортепіано (op. 30), варіаціи въ As-dur для фортепіано (op. 35), нѣсколько вальсовъ для фортепіано въ 4 и 2 руки, струнный квартетъ A-moll (op. 29) и «Divertissement à la hongroise» (op. 54) для фортепіано въ 4 руки. Въ послѣднихъ двухъ произведеніяхъ замѣтно вліяніе венгерской музыки. Въ «Дивертисментѣ» встрѣчается нѣсколько національныхъ пѣсенъ, изъ которыхъ одну Шубертъ услышалъ, проходя однажды черезъ кухню, гдѣ пѣла служанка [25]. Къ немногимъ вокальнымъ произведеніямъ этого года принадлежатъ: «Auflösung», «Abendstern», «Im Abendroth», «Lied eines Kriegers», «Salve regina» для мужскихъ голосовъ и для нихъ же «Gondelfahrer» [26] и «Молитва» на слова Ламоттъ Фуке для квартета и соло. Эта «Молитва» («Gebet», op. 139a), состоящая изъ 209 тактовъ, была написана съ поразительною быстротою. Въ сентябрѣ 1824 г. графиня прочла эту «Молитву» Шуберту за утреннимъ завтракомъ и предложила ему написать на нее музыку. Вечеромъ того же дня произведеніе было готово и исполнено по партитурѣ, а на другой день—по переписаннымъ партіямъ [27].



*Медаль, выбитая въ честь Шуберта (1905 г.). Работа Г. Шефера.*

Хотя пребываніе въ деревнѣ у графа Эстергази было очень полезно для здоровья Шуберта, которое вполнѣ поправилось, тѣмъ не менѣе, онъ не чувствовалъ себя тамъ счастливымъ, жаловался на одиночество и жаждалъ увидѣть своихъ друзей въ Вѣнѣ. Впрочемъ, имѣется нѣкоторое основаніе думать, что и въ деревнѣ было лицо, къ которому Шубертъ былъ далеко не равнодушенъ, а именно Каролина Эстергази. Ей тогда пошелъ 17-ый годъ. Она однажды, шутя, спросила Шуберта, отчего онъ ничего ей не посвятитъ? На этотъ вопросъ Шубертъ отвѣтилъ, что не знаетъ, какъ это сдѣлать, потому что все, имъ написанное, посвящено ей [28]. Но пропасть, отдѣлявшая его отъ графини, вслѣдствіе его сословнаго и профессіональнаго положенія, не допускала въ немъ и мысли о взаимности со стороны юной графини и благосклонности къ его сердечному увлеченію со стороны ея родителей. Словомъ, какъ бы то ни было, Шубертъ томился въ своемъ уединеніи и, покинувъ, наконецъ, деревню, возвратился въ Вѣну.

---

[25] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 341.
[26] Ibid. III, p. 340—341.
[27] Это произведеніе Шуберта очень любилъ Лаблашъ (Grove, ibid. III, p. 341).
[28] Ibid. III, p. 341.



*«Der Liedler». I. Иллюстрація къ балладѣ Шуберта того же названія.*
*Рисунки М. фонъ Швинда (1822 г.).*



*«Der Liedler». II.*

Первое сочиненіе, которое онъ написалъ по возвращеніи изъ деревни, была соната для фортепіано и арпеджіоне [29] A-moll, помѣченная ноябремъ 1824 г. [30].

Въ 1825 г. Шубертъ написалъ «Junge Nonne», которая исполнялась Софіей Мюллеръ, прекрасной пѣвицей и весьма образованной женщиной, у которой собиралось общество друзей и поклонниковъ Шуберта слушать его пѣсни въ ея исполненіи [31]. Въ ея «Leben und nachgelassene Papiere» (herausgegeben von Johann Grafen Mayláth. Wien. 1832) она упоминаетъ слѣдующія произведенія Шуберта [32], написанныя въ 1825 г.: «Der Einsame», «Ihr Grab», «Fraülein vom See» (op. 52) и др. Кромѣ того, къ 1825 г. относятся: «Des Sängers Habe», «Im Walde», «Pirate», «Auf der Brücke», «Fülle der Liebe», «Almacht», «Heimkehr», «Abendlied für die Entfernte», «Todtengräbers Heimweh», «Der blinde Knabe», «An mein Herz», «Der liebliche Stern», сонаты для фортепіано: A-moll (op. 42), D-dur (op. 53), A-dur (op. 120), неоконченная C-dur и «Похоронный маршъ на смерть Императора Александра I» для фортепіано въ 4 руки (op. 55). Вѣсть о смерти императора достигла Вѣны 14 декабря 1825 г. Почему Шубертъ написалъ этотъ маршъ и вообще заинтересовался смертью Александра I—неизвѣстно [33].

Чтобы вознаградить себя за скуку, вынесенную имъ у Эстергази лѣтомъ 1824 г., Шубертъ рѣшилъ вмѣстѣ съ Фоглемъ посѣтить ихъ излюбленныя мѣста лѣтомъ 1825 г. Они отправились 31 марта и возвратились въ концѣ октября, побывавъ въ Штейерѣ, Линцѣ, Штейерекѣ, Гмунденѣ, Зальцбургѣ, Гаштейнѣ и пр. Они наслаждались природою въ Зальцкаммергутѣ, встрѣчали радушный пріемъ со стороны старыхъ друзей и новыхъ знакомыхъ и много занимались музыкой. Изъ произведеній Шуберта очень понравились пѣсни изъ «Fräulein vom See», написанныя или передъ отъѣздомъ, или во время путешествія [34], въ особенности «Ave Maria». Въ одномъ изъ своихъ писемъ [35] онъ пишетъ: «Мои новыя пѣсни изъ «Fräulein vom See» Вальтера Скотта имѣютъ большой успѣхъ. Публика чрезвычайно поражена набожностью, выраженною мною въ гимнѣ Пресвятой Дѣвѣ, и мнѣ кажется, что каждый слушатель былъ захваченъ впечатлѣніемъ. Думаю, что причина заключается въ томъ, что я никогда не насилую себя въ отношеніи набожности и не сочиняю гимновъ и молитвъ, не будучи захваченъ религіознымъ чувствомъ, которое одно есть настоящая, истинная набожность» [36].

---

[29] Арпеджіоне или guitarre d'amour былъ шестиструнный инструментъ, изобрѣтенный въ Вѣнѣ въ 1823 г. (H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 55).

[30] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 341.

[31] Ibid. III. p. 341.

[32] Ibid. III, p. 341.

[33] Ibid. III, p. 343.

[34] Ibid. III. p. 342.

[35] Шубертъ, не любившій писать письма (см. ibid. III. p. 361), написалъ ихъ довольно много во время этого путешествія. Онъ писалъ о томъ, какъ наслаждается прелестями природы и пріятнымъ обществомъ, обнаруживаетъ много здраваго смысла и даже практической проницательности и рѣдкую для него находчивость въ выраженіяхъ (ibid. III, p. 342).

[36] Grove, ibid. III, p. 342. Объ искренности въ творчествѣ Шуберта см. ibid. III. p. 363. Шубертъ, изливая въ музыкѣ свои настроенія, выражаетъ чувства, волнующія сердца людей (R. Schumann. «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 121. Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 364, 365). О религіи Шуберта см. ibid. III, p. 368.



*«Der Liedler». III.*



*«Der Liedl…*

38

Первое сочиненіе, которое онъ написалъ по возвращеніи изъ деревни, была соната для фортепіано и арпеджіоне [29] A-moll, помѣченная ноябремъ 1824 г. [30].

Въ 1825 г. Шубертъ написалъ «Junge Nonne», которая исполнялась Софіей Мюллеръ, прекрасной пѣвицей и весьма образованной женщиной, у которой собиралось общество друзей и поклонниковъ Шуберта слушать его пѣсни въ ея исполненіи [31]. Въ ея «Leben und nachgelassene Papiere» (herausgegeben von Johann Grafen Mayláth. Wien. 1832) она упоминаетъ слѣдующія произведенія Шуберта [32], написанныя въ 1825 г.: «Der Einsame», «Ihr Grab», «Fraülein vom See» (op. 52) и др. Кромѣ того, къ 1825 г. относятся: «Des Sängers Habe», «Im Walde», «Pirate», «Auf der Brücke», «Fülle der Liebe», «Almacht», «Heimkehr», «Abendlied für die Entfernte», «Todtengräbers Heimweh», «Der blinde Knabe», «An mein Herz», «Der liebliche Stern», сонаты для фортепіано: A-moll (op. 42), D-dur (op. 53), A-dur (op. 120), неоконченная C-dur и «Похоронный маршъ на смерть Императора Александра I» для фортепіано въ 4 руки (op. 55). Вѣсть о смерти императора достигла Вѣны 14 декабря 1825 г. Почему Шубертъ написалъ этотъ маршъ и вообще заинтересовался смертью Александра I—неизвѣстно [33].

Чтобы вознаградить себя за скуку, вынесенную имъ у Эстергази лѣтомъ 1824 г., Шубертъ рѣшилъ вмѣстѣ съ Фоглемъ посѣтить ихъ излюбленныя мѣста лѣтомъ 1825 г. Они отправились 31 марта и возвратились въ концѣ октября, побывавъ въ Штейерѣ, Линцѣ, Штейерекѣ, Гмунденѣ, Зальцбургѣ, Гаштейнѣ и пр. Они наслаждались природою въ Зальцкаммергутѣ, встрѣчали радушный пріемъ со стороны старыхъ друзей и новыхъ знакомыхъ и много занимались музыкой. Изъ произведеній Шуберта очень понравились пѣсни изъ «Fräulein vom See», написанныя или передъ отъѣздомъ, или во время путешествія [34], въ особенности «Ave Maria». Въ одномъ изъ своихъ писемъ [35] онъ пишетъ: «Мои новыя пѣсни изъ «Fräulein vom See» Вальтера Скотта имѣютъ большой успѣхъ. Публика чрезвычайно поражена набожностью, выраженною мною въ гимнѣ Пресвятой Дѣвѣ, и мнѣ кажется, что каждый слушатель былъ захваченъ впечатлѣніемъ. Думаю, что причина заключается въ томъ, что я никогда не насилую себя въ отношеніи набожности и не сочиняю гимновъ и молитвъ, не будучи захваченъ религіознымъ чувствомъ, которое одно есть настоящая, истинная набожность» [36].

---

[29] Арпеджіоне или guitarre d'amour былъ шестиструнный инструментъ, изобрѣтенный въ Вѣнѣ въ 1823 г. (H. Riemann's «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 55).

[30] Grove. «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. III, p. 341.

[31] Ibid. III, p. 341.

[32] Ibid. III, p. 341.

[33] Ibid. III, p. 343.

[34] Ibid. III. p. 342.

[35] Шубертъ, не любившій писать письма (см. ibid. III, p. 361), написалъ ихъ довольно много во время этого путешествія. Онъ писалъ о томъ, какъ наслаждается прелестами природы и пріятнымъ обществомъ, обнаруживаетъ много здраваго смысла и даже практической проницательности и рѣдкую для него находчивость въ выраженіяхъ (ibid. III, p. 342).

[36] Grove, ibid. III, p. 342. Объ искренности въ творчествѣ Шуберта см. ibid. III, p. 363. Шубертъ, изливая въ музыкѣ свои настроенія, выражаетъ чувства, волнующія сердца людей (R. Schumann. «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. 1. S. 121. Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 364, 365). О религіи Шуберта см. ibid. III, p. 368.



«Der Liedler». III.



«Der Liedler». IV.

38

Изъ Зальцбурга Шубертъ писалъ о сильномъ впечатлѣніи отъ его «Ave Maria», а также о томъ сліяніи пѣнія Фогля съ аккомпаниментомъ Шуберта, о которомъ было упомянуто выше (см. стр. 184): «Фогль поетъ, а я аккомпанирую такъ, что въ эти моменты мы какъ бы одно лицо. Этимъ добрымъ людямъ подобное исполненіе кажется чѣмъ-то совершенно новымъ и неслыханнымъ» [37]. Шубертъ игралъ также свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, которыя произвели большой эффектъ. Кромѣ того, онъ игралъ и одинъ и имѣлъ особенный успѣхъ, исполняя варіаціи изъ сонаты A-moll op. 42. О своемъ исполненіи (ср. стр. 196) онъ писалъ: «Здѣсь я игралъ одинъ и не безъ успѣха, потому что я былъ увѣренъ, что клавиши поютъ подъ моими пальцами. Если это правда, то я очень радъ, потому что я не выношу проклятой стукотни,—даже у великихъ піанистовъ, которые не доставляютъ удовольствія ни моему слуху, ни моему вкусу» [38].

Шубертъ переживалъ въ это время свѣтлыя минуты своей жизни. Лучшіе члены общества наперерывъ зазывали его къ себѣ, считая величайшею честью его посѣщеніе, и нѣкоторые изъ нихъ, переживъ своего любимца, уже въ преклонныхъ годахъ любили вспоминать о немъ и съ энтузіазмомъ разсказывать о его чудной музыкѣ, о его простотѣ, о непринужденной веселости, бившей ключемъ изъ его сердца, далекаго отъ всѣхъ отрицательныхъ сторонъ жизни и преисполненнаго величайшаго счастья, даруемаго процессомъ творчества, — творчества безъ труда, безъ усилій, руководимаго неизсякаемымъ вдохновеніемъ, уносившимъ генія въ міръ идеальной красоты. Вотъ причина, по которой Шубертъ, несмотря на свое стѣсненное матеріальное положеніе, не чувствовалъ желанія найти себѣ какое-либо мѣсто, которое могло бы обезпечить его матеріально, но лишило бы его возможности всецѣло отдаваться композиціи.

По возвращеніи въ Вѣну Шуберту представлялась возможность получить мѣсто придворнаго органиста. Но Шубертъ зналъ лучше всякаго другого о своей непригодности исполнять какія-либо обязанности, которыя сковывали бы его свободу и отвлекали отъ творчества [39]. Впрочемъ, въ этомъ году онъ былъ сдѣланъ какимъ-то «remplaçant» («Ersatzmann») въ Вѣнскомъ Обществѣ Любителей Музыки [40].

Въ Гаштейнѣ Шубертъ началъ писать свою 9-ю симфонію, для приготовленія къ которой онъ сочинялъ свои квартеты и октетъ [41] (ср. стр. 210). Какъ выше было замѣчено, Шубертъ, окончивъ какое-нибудь произведеніе, запиралъ его въ шкафъ, больше о немъ не вспоминалъ [42], а иногда даже совершенно забывалъ о немъ (см. стр. 186). Подобная судьба, вѣроятно, ожи-

---

[37] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342; cp. ibid. III, p. 327. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 124.

[38] Grove, ibid. III, p. 342.

[39] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 343.

[40] Ibid. III, p. 343.

[41] Ibid. III, p. 340, 342, 344.

[42] Ibid. III, p. 331, 344.



39

«Der Liedler». V.



«Der Liedler». VI.

Изъ Зальцбурга Шубертъ писалъ о сильномъ впечатлѣніи отъ его «Ave Maria», а также о томъ сліяніи пѣнія Фогля съ аккомпаниментомъ Шуберта, о которомъ было упомянуто выше (см. стр. 184): «Фогль поетъ, а я аккомпанирую такъ, что въ эти моменты мы какъ бы одно лицо. Этимъ добрымъ людямъ подобное исполненіе кажется чѣмъ-то совершенно новымъ и неслыханнымъ» [37]. Шубертъ игралъ также свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, которыя произвели большой эффектъ. Кромѣ того, онъ игралъ и одинъ и имѣлъ особенный успѣхъ, исполняя варіаціи изъ сонаты A-moll op. 42. О своемъ исполненіи (ср. стр. 196) онъ писалъ: «Здѣсь я игралъ одинъ и не безъ успѣха, потому что я былъ увѣренъ, что клавиши поютъ подъ моими пальцами. Если это правда, то я очень радъ, потому что я не выношу проклятой стукотни,—даже у великихъ піанистовъ, которые не доставляютъ удовольствія ни моему слуху, ни моему вкусу» [38].

Шубертъ переживалъ въ это время свѣтлыя минуты своей жизни. Лучшіе члены общества наперерывъ зазывали его къ себѣ, считая величайшею честью его посѣщеніе, и нѣкоторые изъ нихъ, переживъ своего любимца, уже въ преклонныхъ годахъ любили вспоминать о немъ и съ энтузіазмомъ разсказывать о его чудной музыкѣ, о его простотѣ, о непринужденной веселости, бившей ключемъ изъ его сердца, далекаго отъ всѣхъ отрицательныхъ сторонъ жизни и преисполненнаго величайшаго счастья, даруемаго процессомъ творчества,—творчества безъ труда, безъ усилій, руководимаго неизсякаемымъ вдохновеніемъ, уносившимъ генія въ міръ идеальной красоты. Вотъ причина, по которой Шубертъ, несмотря на свое стѣсненное матеріальное положеніе, не чувствовалъ желанія найти себѣ какое-либо мѣсто, которое могло бы обезпечить его матеріально, но лишило бы его возможности всецѣло отдаваться композиціи.

По возвращеніи въ Вѣну Шуберту представлялась возможность получить мѣсто придворнаго органиста. Но Шубертъ зналъ лучше всякаго другого о своей непригодности исполнять какія-либо обязанности, которыя сковывали бы его свободу и отвлекали отъ творчества [39]. Впрочемъ, въ этомъ году онъ былъ сдѣланъ какимъ-то «remplaçant» («Ersatzmann») въ Вѣнскомъ Обществѣ Любителей Музыки [40].

Въ Гаштейнѣ Шубертъ началъ писать свою 9-ю симфонію, для приготовленія къ которой онъ сочинялъ свои квартеты и октетъ [41] (ср. стр. 210). Какъ выше было замѣчено, Шубертъ, окончивъ какое-нибудь произведеніе, запиралъ его въ шкафъ, больше о немъ не вспоминалъ [42], а иногда даже совершенно забывалъ о немъ (см. стр. 186). Подобная судьба, вѣроятно, ожи-

---

[37] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 342; cp. ibid. III, p. 327. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 124.

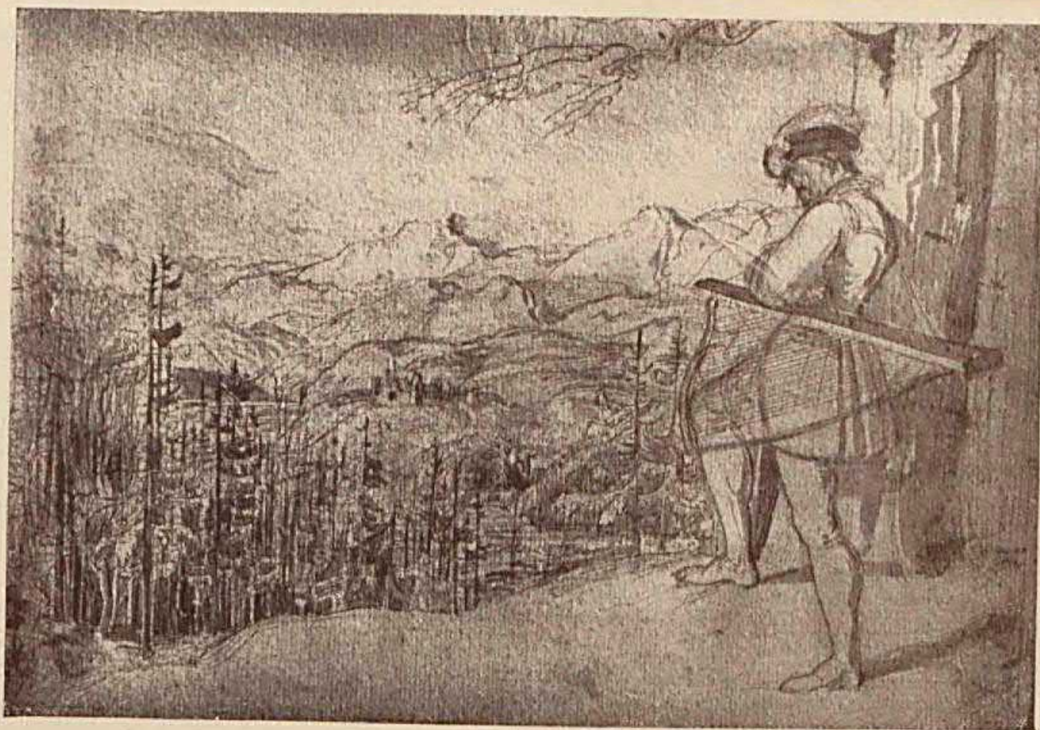
[38] Grove, ibid. III, p. 342.

[39] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 343.

[40] Ibid. III, p. 343.

[41] Ibid. III, p. 340, 342, 344.

[42] Ibid. III, p. 331, 344.



*«Der Liedler». V.*



*«Der Liedler». VI.*

дала бы и эту симфонію, если бы она не была посвящена Австрійскому Музыкальному Обществу, которому была препровождена со слѣдующимъ письмомъ автора: «Комитету Австрійскаго Музыкальнаго Общества. Убѣжденный въ благородномъ стремленіи Общества—оказывать поддержку усиліямъ, направленнымъ къ процвѣтанію искусства, я, какъ вѣнскій уроженецъ, осмѣливаюсь посвятить эту мою симфонію Обществу и въ глубочайшемъ уваженіи поручаю себя его покровительству. Съ совершеннымъ почтеніемъ Вашъ покорный слуга Францъ Шубертъ» [43]. Кизеветтеръ, сообщившій 9 сентября 1826 г. Обществу о желаніи Шуберта посвятить послѣднему свою симфонію, препроводилъ автору сто флориновъ серебромъ, но не въ качествѣ гонорара, а какъ знакъ симпатіи и поощренія [44]. Но затѣмъ эта симфонія не упоминается и исчезаетъ безслѣдно [45].

Въ 1826 г. было издано шестью издателями 106 произведеній Шуберта. Какъ бы ни была низка плата [46], которую Шубертъ получалъ отъ издателей за свои сочиненія, тѣмъ не менѣе, въ виду ихъ громаднаго количества авторъ могъ бы пользоваться нѣкоторымъ матеріальнымъ обезпеченіемъ. Но друзья Шуберта были такъ бѣдны, что смотрѣли на него, по выраженію Бауэрнфельда, какъ на креза, и пользовались безграничною щедростью и беззаботностью композитора, жившаго исключительно въ своемъ мірѣ звуковъ и совершенно упускавшаго изъ виду какія-либо практическія соображенія. Хотя въ письмахъ Шуберта иногда обнаруживается нѣкоторая практичность, но только на словахъ. Такъ, напримѣръ, Бауэрнфельдъ, въ письмѣ къ Шуберту (отъ 13 сентября 1825 г.), находившемуся тогда въ Штейерѣ, предлагалъ ему поселиться втроемъ: съ нимъ, Бауэрнфельдомъ и Морицомъ Швиндомъ и нанять совмѣстную квартиру [47]. На это предложеніе Шубертъ весьма благоразумно отвѣчалъ Бауэрнфельду: «Что касается нашей совмѣстной жизни, то хотя она была бы мнѣ очень пріятна, тѣмъ не менѣе, зная уже подобные холостые и студенческіе планы, я, въ концѣ концовъ, не желалъ бы сидѣть на землѣ между двумя стульями» [48]. Однако, все-таки они устроились втроемъ. Бауэрнфельдъ и Швиндъ, подъ предлогомъ веденія хозяйства, въ сущности жили на счетъ Шуберта, который по временамъ получалъ скудные гроши отъ издателей за свои геніальныя произведенія [49]. Когда получался гонораръ, этому тріо казалось, что оно утопаетъ въ богатствѣ. Деньги бросались направо и налѣво; но вскорѣ онѣ исчезали. Тогда

[43] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 344.

[44] Ibid. III, p. 344.

[45] Ея существованіе подтверждается также статьей Бауэрнфельда, «Францъ Шубертъ», помѣщенной въ «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» 9, 11, 13 іюня 1829 г. (№№ 69, 70, 71), гдѣ сказано, что «къ числу большихъ произведеній, написанныхъ въ послѣдніе годы, принадлежитъ также симфонія, написанная въ Гаштейнѣ въ 1825 г., къ которой авторъ чувствовалъ особенное пристрастіе» (G. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 344).

[46] Grove, ibid. III, p. 344—345.

[47] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 369.

[48] Ibid. S. 370.

[49] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 345.



*«Der Liedler». VII.*

наступали критическія времена. Приходилось отказываться отъ обѣда и пробавляться, чѣмъ Богъ послалъ. Но друзья не унывали. Все у нихъ было общее. Любили они другъ друга чрезвычайно искренно [50], проводили каждый вечеръ вмѣстѣ въ какой-нибудь гостиницѣ. Веселью и шуткамъ не было конца, и только на разсвѣтѣ возвращались друзья домой. Увеселенія въ ресторанахъ сопровождались болѣе или менѣе значительными возліяніями Бахусу. Шубертъ любилъ хорошее вино и въ хорошей компаніи иногда выпивалъ лишнее [51]. Послѣ такихъ ночныхъ попоекъ, по утрамъ, Шубертъ снова принимался за композицію, къ которой влекла его неутомимая фантазія. Но такой режимъ не могъ не подтачивать физическія силы организма и подготовилъ катастрофу, погубившую великаго генія [52]. Все болѣе и болѣе угрожающіе симптомы болѣзни стали обнаруживаться уже съ февраля 1823 г. (см. стр. 210). Лѣтомъ того же года Шубертъ лежалъ въ лѣчебницѣ. Въ мартѣ 1824 г. онъ писалъ, что здоровье его никогда уже не поправится. Посвященіе имъ «въ знакъ благодарности» своихъ шести маршей для фортепіано въ 4 руки (ор. 40) своему другу, доктору медицины, даетъ основаніе думать, что въ 1826 г. у Шуберта снова обнаружились признаки болѣзни [53].

---

[50] Въ особенности Шубертъ былъ привязанъ къ Швинду (Grove, III. S. 344).

[51] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 477—479.

[52] О болѣзни Шуберта см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 337, 338, 340, 345.

[53] Ibid. III, p. 345.

Нѣкоторые изъ друзей Шуберта, сознавая, что онъ губитъ себя подобнымъ образомъ жизни, побуждали его искать мѣсто, надѣясь, что исполненіе опредѣленныхъ обязанностей внесетъ больше регулярности и строгости въ его поведеніе.

Подходящій случай не замедлилъ представиться. Осенью 1826 г. открылась вакансія на мѣсто придворнаго вице-капельмейстера, которое занималъ Эйблеръ, получившій постъ главнаго капельмейстера. Но попытка Шуберта оказалась тщетной: мѣсто досталось Вейглю, въ силу императорскаго декрета 27 января 1827 г. Шубертъ въ подобнаго рода неудачахъ утѣшалъ себя тѣмъ, что мѣста, которыхъ онъ добивался, доставались достойнымъ людямъ, каковыми онъ считалъ всѣхъ своихъ счастливыхъ соперниковъ [54]. Послѣ этой неудачи Фогль сталъ хлопотать о томъ, чтобы Шуберту досталось мѣсто третьяго дирижера придворнаго театра, которое занималъ Карлъ Кребсъ, отозванный въ 1827 г. въ Гамбургъ [55]. Дюпоръ, театральный администраторъ, къ которому Фогль обратился, сказалъ, что полученіе этого мѣста будетъ зависѣть оттого, насколько успѣшно Шубертъ напишетъ предложенныя ему сцены для театра. Главную роль должна была исполнять г-жа Шехнеръ, голосъ которой къ тому времени уже ослабѣвалъ. Поэтому написанной Шубертомъ для нея аріей она осталась недовольна и послѣ первой репетиціи съ аккомпаниментомъ фортепіано попросила автора кое-что измѣнить. При репетиціи съ оркестромъ обнаружилось, что послѣдній заглушаетъ пѣвицу, поэтому и оркестровую партитуру нужно было передѣлать. Но Шубертъ, при всей своей мягкости и добротѣ, былъ чрезвычайно упрямъ, когда дѣло касалось его сочиненій, и онъ наотрѣзъ отказался сдѣлать какія-либо измѣненія въ своемъ сочиненіи. При такихъ условіяхъ Шубертъ, конечно, не могъ получить того мѣста, котораго домогался [56].

Нѣкоторымъ утѣшеніемъ для Шуберта, послѣ этихъ неудачъ, могли служить полученныя имъ письма отъ лейпцигскихъ издателей: Пробста, Брейткопфа и Гертеля. Письма эти обнаруживали, что извѣстность его стала распространяться далеко за предѣлы не только Вѣны, но и Австріи. Впрочемъ, самое содержаніе писемъ представляло мало отраднаго для Шуберта. Пробстъ находитъ музыку его странною, мало доступною для публики и проситъ его писать болѣе понятно, а Брейткопфъ ставитъ условіемъ, чтобы Шубертъ не требовалъ иного гонорара за свои сочиненія, кромѣ лишь нѣсколькихъ экземпляровъ [57].

Другимъ утѣшеніемъ для Шуберта было исполненіе его «Nachthelle» въ Вѣнскомъ Музыкальномъ Обществѣ 25 января 1827 г. [58]. Къ этому году

[54] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 359.

[55] H. Riemann, «Musik-Lexikon.» 5. Aufl. Leipzig. 1900. 605—606.

[56] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 345—346. По этому поводу Гроу замѣчаетъ, что Шубертъ своимъ упрямствомъ походитъ на Бетховена и Шумана, тогда какъ Моцартъ и Мендельсонъ, конечно, измѣнили бы свои сочиненія въ угоду исполнителя или исполнительницы и притомъ такъ, что отъ этого само сочиненіе нисколько не пострадало бы (ibid. III, 345—346).

[57] Ibid. III, p. 346.

[58] Ibid. III, p. 346. Это произведеніе было сочинено въ сентябрѣ 1826 г. (ibid. III, p. 346, 380)

относятся варіаціи Шуберта для фортепіано въ 4 руки на тему изъ оперы «Marie» Герольда [59], комическое тріо «Die Hochzeitsbraten» (op. 104) [60], «Nachtgesang im Walde» (op. 139) для 4 мужскихъ голосовъ и 4 валторнъ, «Frühlingslied» также для 4 голосовъ и серенаду «Zögernd leise», для альта соло и 4 женскихъ голосовъ, на стихотвореніе Грильпарцера, написанное по случаю дня рожденія одной молодой дѣвушки. Шуберта попросили написать музыку на это стихотвореніе, прочитанное имъ раза два. Черезъ день или два партитура была готова. Эта серенада была исполнена въ саду при лунномъ свѣтѣ и привлекла громадную толпу, очарованную чудной музыкой [61].



для тенора соло и 4 мужскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано. Оно написано очень высоко и представляетъ значительныя трудности для исполненія (ibid., III, p. 344).

[59] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 346.

[60] Ibid. III, p. 348.

[61] Ibid. III, p. 347.



*Домъ, въ которомъ скончался Шубертъ.*

## VI.

Ъ 1827 г. Шубертъ принялся писать оперу «Graf von Gleichen», на либретто Бауэрнфельда, въ составленіи котораго принималъ участіе, кажется, и Майргоферъ [1]. Шубертъ написалъ лишь эскизъ, манускриптъ котораго обозначенъ 17 іюня 1827 г. Сорокъ лѣтъ спустя Гербекъ принялся инструментовать этотъ эскизъ по указаніямъ, весьма точнымъ и полнымъ, самого автора. Но за смертью Гербека работа эта осталась неоконченной [2].

Едва ли не къ самымъ замѣчательнымъ произведеніямъ, написаннымъ Шубертомъ въ этомъ году, принадлежатъ оба тріо: B-dur (op. 99) и Es-dur (op. 100) [3] и циклъ пѣсенъ на стихотворенія Вильгельма Мюллера «Winter-

---

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[2] Ibid. III, p. 347.

[3] Ibid. III, p. 348. Эти тріо были написаны для піаниста Боклета, скрипача Шуппанцига и віолончелиста Линке. Когда эти тріо были исполнены у Шпауна, то Боклетъ (о немъ см. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 157) поцѣловалъ руку Шуберта и воскликнулъ, что едва ли кто-либо изъ общества вполнѣ сознаетъ, какое сокровище оно имѣетъ въ лицѣ Шуберта (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865, S. 408). G. Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 360.—О тріо Шуберта см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig, 1871. Bd. I. S. 178—179. Шуманъ особенно любилъ Es-dur'ное тріо. Grove обращаетъ вниманіе на сходство начала Adagio въ C-dur'ной симфоніи Шумана съ Andante тріо Шуберта (Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 357).

reise», изъ которыхъ первыя 12 были начаты въ февралѣ 1827 г., а остальныя 12 написаны по возвращеніи изъ Граца, откуда Шубертъ пріѣхалъ въ Вѣну 27 сентября 1827 г. Шубертъ получилъ приглашеніе пріѣхать въ Грацъ отъ адвоката Карла Пахлера, въ домѣ котораго собирались художники, актеры, поэты, пѣвцы, музыканты и пр. [4]. К. Пахлеръ и его семья принадлежали къ горячимъ поклонникамъ Шуберта, который провелъ у нихъ чрезвычайно пріятно время, наполненное прогулками, пикниками и музыкой. Вѣроятно, въ Грацѣ были написаны «Impromptus» и «Moments musicals» [5].

До отъѣзда въ Грацъ Шубертъ былъ избранъ въ число представителей Музыкальнаго Вѣнскаго Общества, на что онъ отвѣтилъ благодарственнымъ письмомъ 12 іюня 1827 г. [6].

Весной этого года (26 марта) умеръ Бетховенъ. Лежа на смертномъ одрѣ, онъ просматривалъ пѣсни Шуберта, принесённыя ему Шиндлеромъ, дивился генію ихъ автора, жалѣлъ, что раньше не познакомился съ нимъ ближе, и предсказывалъ ему громкую славу [7].

Шубертъ, узнавъ объ опасной болѣзни Бетховена, пошелъ къ нему. Но смерть уже витала надъ Бетховеномъ и помѣшала сближенію двухъ геніевъ. Возвращаясь съ похоронъ Бетховена, Шубертъ съ Фр. Лахнеромъ и Рандгартингеромъ зашелъ въ таверну, потребовалъ вина и выпилъ два стакана: первый въ память Бетховена, а второй за того, кто первый изъ нихъ трехъ послѣдуетъ за Бетховеномъ. Первымъ оказался Шубертъ [8]...

1828 годъ—послѣдній въ жизни Шуберта. Въ началѣ этого года ни малѣйшаго предчувствія близкой кончины Шуберта ни у него, ни у его родственниковъ и друзей не было. Онъ обнаруживалъ свою обычную плодовитость и создалъ въ этотъ послѣдній годъ своей жизни цѣлый рядъ шедевровъ. Къ числу произведеній, относящихся къ этому времени, принадлежатъ: «Die Sterne» (op. 96, № 1), «Der Winterabend», симфонія C-dur, ораторія «Miriam Siegesgesang», «Auf dem Strom» для пѣнія съ валторной (op. 119), «Lebenstürme» (op. 144) для фортепіано въ 4 руки, гимнъ Св. Духу для двухъ хоровъ съ духовыми инструментами (op. 154), пѣсня «Wiederschein», «Allegro» Es-moll для фортепіано, «Allegretto» Es-dur для фортепіано, фуга для фортепіано въ 4 руки, «Grand Rondeau» (op. 107) для фортепіано въ 4 руки, месса въ Es-dur, 92-ой псаломъ для баритона и хора, сборникъ пѣсенъ «Schwanengesang», сонаты для фортепіано въ B-dur, C-moll и A-dur, «Benedictus» къ мессѣ въ C-dur (op. 48), «Der Hirt auf den Felsen» для пѣнія съ кларнетомъ (op. 129), струнный квинтетъ съ 2 віолончелями

---

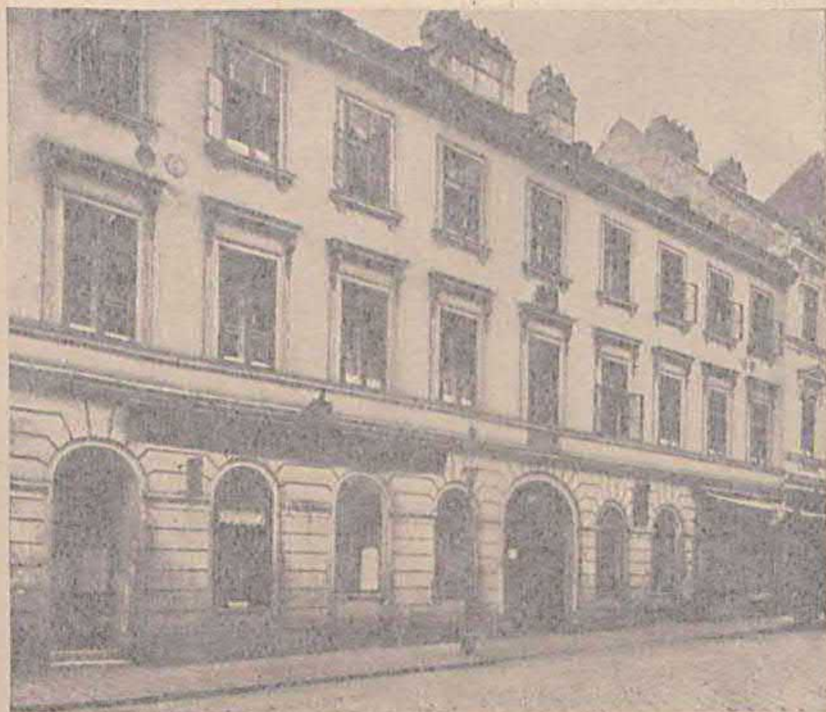
[4] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert.» Wien. 1865. S. 394—401.

[5] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[6] Ibid. III, p. 348.

[7] Ibid. III, p. 346.

[8] Grove, ibid. III, p. 346—347. Въ числѣ факельщиковъ на погребеніи Бетховена былъ Лаблашъ. Для этого знаменитаго итальянскаго баса Шубертъ написалъ три произведенія (op. 83) на итальянскій текстъ: «L'incanto», «Il traditor», «Il modo» и посвятилъ названному пѣвцу (ibid. III. p. 347, 381).



*Домъ, въ которомъ скончался Шубертъ.*

## VI.

Ъ 1827 г. Шубертъ принялся писать оперу «Graf von Gleichen», на либретто Бауэрнфельда, въ составленіи котораго принималъ участіе, кажется, и Майргоферъ [1]. Шубертъ написалъ лишь эскизъ, манускриптъ котораго обозначенъ 17 іюня 1827 г. Сорокъ лѣтъ спустя Гербекъ принялся инструментовать этотъ эскизъ по указаніямъ, весьма точнымъ и полнымъ, самого автора. Но за смертью Гербека работа эта осталась неоконченной [2].

Едва ли не къ самымъ замѣчательнымъ произведеніямъ, написаннымъ Шубертомъ въ этомъ году, принадлежатъ оба тріо: B-dur (op. 99) и Es-dur (op. 100) [3] и циклъ пѣсенъ на стихотворенія Вильгельма Мюллера «Winter-

---

[1] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[2] Ibid. III, p. 347.

[3] Ibid. III. p. 348. Эти тріо были написаны для піаниста Боклета, скрипача Шуппанцига и віолончелиста Линке. Когда эти тріо были исполнены у Шпауна, то Боклетъ (о немъ см. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 157) поцѣловалъ руку Шуберта и воскликнулъ, что едва ли кто-либо изъ общества вполнѣ сознаетъ, какое сокровище оно имѣетъ въ лицѣ Шуберта (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865, S. 408). G. Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 360.—О тріо Шуберта см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 178—179. Шуманъ особенно любилъ Es-dur'ное тріо. Grove обращаетъ вниманіе на сходство начала Adagio въ C-dur'ной симфоніи Шумана съ Andante тріо Шуберта (Grove, «A Dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 357).

reise», изъ которыхъ первыя 12 были начаты въ февралѣ 1827 г., а остальныя 12 написаны по возвращеніи изъ Граца, откуда Шубертъ пріѣхалъ въ Вѣну 27 сентября 1827 г. Шубертъ получилъ приглашеніе пріѣхать въ Грацъ отъ адвоката Карла Пахлера, въ домѣ котораго собирались художники, актеры, поэты, пѣвцы, музыканты и пр. [4]. К. Пахлеръ и его семья принадлежали къ горячимъ поклонникамъ Шуберта, который провелъ у нихъ чрезвычайно пріятно время, наполненное прогулками, пикниками и музыкой. Вѣроятно, въ Грацѣ были написаны «Impromptus» и «Moments musicals» [5].

До отъѣзда въ Грацъ Шубертъ былъ избранъ въ число представителей Музыкальнаго Вѣнскаго Общества, на что онъ отвѣтилъ благодарственнымъ письмомъ 12 іюня 1827 г. [6].

Весной этого года (26 марта) умеръ Бетховенъ. Лежа на смертномъ одрѣ, онъ просматривалъ пѣсни Шуберта, принесенныя ему Шиндлеромъ, дивился генію ихъ автора, жалѣлъ, что раньше не познакомился съ нимъ ближе, и предсказывалъ ему громкую славу [7].

Шубертъ, узнавъ объ опасной болѣзни Бетховена, пошелъ къ нему. Но смерть уже витала надъ Бетховеномъ и помѣшала сближенію двухъ геніевъ. Возвращаясь съ похоронъ Бетховена, Шубертъ съ Фр. Лахнеромъ и Рандгартингеромъ зашелъ въ таверну, потребовалъ вина и выпилъ два стакана: первый въ память Бетховена, а второй за того, кто первый изъ нихъ трехъ послѣдуетъ за Бетховеномъ. Первымъ оказался Шубертъ [8]...

1828 годъ—послѣдній въ жизни Шуберта. Въ началѣ этого года ни малѣйшаго предчувствія близкой кончины Шуберта ни у него, ни у его родственниковъ и друзей не было. Онъ обнаруживалъ свою обычную плодовитость и создалъ въ этотъ послѣдній годъ своей жизни цѣлый рядъ шедевровъ. Къ числу произведеній, относящихся къ этому времени, принадлежатъ: «Die Sterne» (ор. 96, № 1), «Der Winterabend», симфонія C-dur, ораторія «Miriam Siegesgesang», «Auf dem Strom» для пѣнія съ валторной (ор. 119), «Lebenstürme» (ор. 144) для фортепіано въ 4 руки, гимнъ Св. Духу для двухъ хоровъ съ духовыми инструментами (ор. 154), пѣсня «Wiederschein», «Allegro» Es-moll для фортепіано, «Allegretto» Es-dur для фортепіано, фуга для фортепіано въ 4 руки, «Grand Rondeau» (ор. 107) для фортепіано въ 4 руки, месса въ Es-dur, 92-ой псаломъ для баритона и хора, сборникъ пѣсенъ «Schwanengesang», сонаты для фортепіано въ B-dur, C-moll и A-dur, «Benedictus» къ мессѣ въ C-dur (ор. 48), «Der Hirt auf den Felsen» для пѣнія съ кларнетомъ (ор. 129), струнный квинтетъ съ 2 віолончелями

---

[4] Grove. «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347. H. Kreissle von Hellborn. «Franz Schubert.» Wien. 1865. S. 394—401.

[5] Grove. «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 347.

[6] Ibid. III, p. 348.

[7] Ibid. III, p. 346.

[8] Grove, ibid. III. p. 346—347. Въ числѣ факельщиковъ на погребеніи Бетховена былъ Лаблашъ. Для этого знаменитаго итальянскаго баса Шубертъ написалъ три произведенія (ор. 83) на итальянскій текстъ: «L'incanto», «Il traditor», «Il modo» и посвятилъ названному пѣвцу (ibid. III, p. 347, 381).

(ор. 163) и «Tantum ergo» [9]. Изъ этого списка видно, что въ послѣдній годъ жизни Шубертомъ были написаны, въ числѣ другихъ произведеній, самая большая изъ его симфоній и месса, его первая ораторія, одно изъ лучшихъ его камерныхъ произведеній, нѣсколько сонатъ для фортепіано и рядъ пѣсенъ, принадлежащихъ къ лучшимъ изъ тѣхъ, которыя написаны авторомъ [10].

Въ этотъ послѣдній годъ своей жизни Шубертъ рѣшился дать концертъ, составленный изъ собственныхъ произведеній. Концертъ привлекъ массу публики и принесъ автору чистой прибыли 800 гульденовъ, которые, конечно, были очень скоро израсходованы [11]. Концертъ состоялся 26 марта.

Въ тотъ же мѣсяцъ Шубертъ началъ писать свою C-dur'ную симфонію, которую ему ни разу не пришлось слышать въ оркестровомъ исполненіи. Она была исполнена впервые въ лейпцигскомъ Гевандгаузѣ 21 марта 1839 г. благодаря Шуману [12], который, въ бытность свою въ Вѣнѣ, посѣтилъ могилы Бетховена и Шуберта и, вспомнивъ о братѣ послѣдняго, Фердинандѣ, сдѣлалъ ему визитъ. У Фердинанда Шуманъ нашелъ массу рукописей Франца Шуберта, между ними и C-dur'ную симфонію. Съ согласія Фердинанда она была послана Мендельсону [13] въ Лейпцигъ, гдѣ, какъ выше сказано, была исполнена и послѣ этого издана фирмою «Брейткопфъ и Гертель» [14]. Въ этой симфоніи, по мнѣнію Шумана, «кромѣ мастерской музыкальной композиторской техники, чувствуется жизнь во всѣхъ фибрахъ, колоритъ до мельчайшихъ нюансовъ, вездѣ глубина содержанія, выразительность всѣхъ частностей, и, наконецъ, повсюду разлитъ тотъ романтизмъ, который извѣстенъ и изъ другихъ произведеній Шуберта. И эта небесная ширь (diese Himmlische Länge) [15] симфоніи, подобная толстому роману въ 4 томахъ Жана Поля, который никакъ не можетъ окончиться—на томъ прекрасномъ основаніи, чтобы читателю дать возможность самому создать заключеніе. Какъ услаждаетъ это богатство, разсыпанное повсюду, тогда какъ у другихъ конца приходится бояться, и такъ часто сокрушаешься, какъ бы не ошибиться. Было бы непонятно, откуда Шубертъ добылъ это игривое, блестящее мастерство въ обращеніи съ оркестромъ, если бы не было извѣстно, что этой

---

[9] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 348—349, 381.

[10] Ibid. III, p. 349.

[11] Ibid. III, p. 350. Между прочимъ, на эти деньги Шубертъ покупалъ билеты на концерты Паганини, пріѣхавшаго въ то время въ Вѣну, и себѣ, и своимъ друзьямъ, которые находили, что у Шуберта денегъ неисчерпаемое количество (ibid. III, p. 350).

[12] Ibid. III, p. 356.

[13] Ibid. III, p. 356.

[14] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 138—139.

[15] По поводу длиннотъ у Шуберта Grove говоритъ: «Сколько красотъ въ этихъ длиннотахъ, напримѣръ: въ 1-мъ Allegro A-moll'ной или B-dur'ной сонаты, G-dur'ной фантазіи-сонатѣ, въ обоихъ Характеристическихъ маршахъ, Impromptus и Moments musicals, менуэтѣ въ A-moll'номъ квартетѣ, варіаціяхъ въ D-moll'номъ квартетѣ, финалѣ въ B-dur'номъ тріо, въ первыхъ двухъ частяхъ или тріо въ струнномъ квинтетѣ, обѣихъ частяхъ H-moll'ной симфоніи, чудномъ антрактѣ въ томъ же тонѣ въ «Розамундѣ», финалѣ 10-й симфоніи: какое обиліе идей, внезапныхъ сюрпризовъ, чудныхъ переходовъ, какой необыкновенный паѳосъ въ мелодіи и модуляціи, какое совершенство въ пріемахъ, приводящихъ васъ въ соприкосновеніе съ привѣтливой, нѣжной, страдающей личностью композитора! Кто во всемъ музыкальномъ мірѣ былъ въ состояніи лишь приблизиться ко всему этому? За такую волшебную экспрессію, какъ въ As-dur'номъ Andantino (ор. 94, № 2), всякое многословіе можетъ быть прощено» (ibid. III, p. 364).



*Вечеръ въ честь Шуберта у І. фонъ Шпауна. Рисунокъ М. фонъ Швинда (1868 г.). Музей имени Шуберта въ Вѣнѣ.*

симфоніи предшествуетъ шесть [16], и она написана въ самомъ зрѣломъ возрастѣ. Необыкновеннымъ талантомъ нужно назвать того, который въ свою жизнь такъ мало слышалъ изъ своихъ инструментальныхъ сочиненій и, тѣмъ не менѣе, достигнулъ такого оригинальнаго трактованія оркестровой массы и инструментовъ, разговаривающихъ между собой подобно человѣческимъ голосамъ и хору [17]. Такого обманчиваго и поразительнаго сходства съ человѣческими голосами я нигдѣ не встрѣчалъ, за исключеніемъ многихъ бетховенскихъ симфоній. Оно противоположно Мейерберовскому трактованію человѣческихъ голосовъ. Полная независимость этой симфоніи отъ бетховенскихъ есть другое доказательство ея созданія въ зрѣломъ возрастѣ. Здѣсь можно видѣть, какъ правильно и разумно проявляется геній Шуберта. Сознавая свои болѣе скромныя силы, Шубертъ избѣгаетъ подражать причудливымъ формамъ и смѣлымъ отношеніямъ, встрѣчаемымъ въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Бетховена. Шубертъ предлагаетъ намъ произведеніе изящнѣйшей формы, но, тѣмъ не менѣе, съ новыми сложностями, нигдѣ слишкомъ не удаляясь отъ средоточія и всегда къ нему возвращаясь. Такою эта симфонія покажется всякому, кто ее часто слышитъ. Сначала, подобно всему на первый взглядъ необычному, всякаго можетъ смутить блескъ этой симфоніи, новизна инструментовки, ширина формы, прелестное



*Снимокъ съ гипсовой модели памятника Шуберта.*

[16] Шуманъ считаетъ C-dur'ную симфонію 7-й; на самомъ дѣлѣ она 10-ая (Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 375).

[17] Ibid. III, p. 362.

разнообразіе чувства и совершенно новый міръ, въ который она насъ переселяетъ; но и тогда все-таки остается пріятное чувство, какъ отъ прелестнаго, сказочнаго и волшебнаго представленія. Чувствуется, что композиторъ былъ вездѣ мастеромъ своего дѣла, и связность становится со временемъ все яснѣе. Это впечатлѣніе самоувѣренности тотчасъ же получается отъ роскошнаго, романтическаго вступленія, хотя тутъ кажется все окутаннымъ въ непроницаемую таинственность. Совершенно новымъ является переходъ вступленія въ Allegro. Темпъ кажется неизмѣнившимся, и мы незамѣтно причалили къ берегу. Анализъ отдѣльныхъ частей не доставитъ удовольствія ни намъ, ни другимъ. Нужно было бы переписать всю симфонію, чтобы дать понятіе о проникающемъ ее характерѣ. Только о второй части, говорящей намъ такими трогательными голосами, я не могу умолчать. Въ ней есть мѣсто, гдѣ валторна звучитъ какъ бы издали и, кажется мнѣ, изъ совсѣмъ другой сферы. Всѣ прислушиваются, какъ-будто гость съ небесъ спустился въ оркестръ» [18].

Въ мартѣ же написаны ораторія «Miriam Siegesgesang» и «Auf dem Strom» на слова Рельштаба для сопрано и валторны съ аккомпаниментомъ фортепіано (op. 119) [19]. Вѣроятно, въ апрѣлѣ былъ написанъ C-dur'ный квинтетъ (op. 163), «признанный теперь не только лучшимъ произведеніемъ камерной музыки Шуберта, но и однимъ изъ лучшихъ образцовъ этого рода. Главное отличіе этого квинтета заключается въ двухъ віолончеляхъ. Этому квинтету присуща вся поэтичность G-dur'наго квартета, но безъ тѣхъ чрезмѣрныхъ длиннотъ [20], которыя являются постояннымъ препятствіемъ къ его исполненію. Adagio этого квинтета, торжественное и прекрасное, способно привести въ восторгъ своими мелодіями и захватываетъ слушателя безостановочнымъ возрастаніемъ своего интереса; а тріо въ скерцо, само по себѣ и по своему положенію, до того драматично, что трудно найти выраженія, могущія дать понятіе о красотахъ этой музыки» [21].

Въ маѣ Шубертъ написалъ «Гимнъ Св. Духу» для 8 мужскихъ голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано, который въ октябрѣ авторъ переложилъ на духовой оркестръ. Это произведеніе было напечатано въ 1847 г. подъ op. 154 [22]. Въ маѣ же Шубертъ написалъ «характеристическое Allegro» для фортепіано въ 4 руки (въ сущности—первую часть сонаты, появившейся нѣсколько лѣтъ спустя подъ названіемъ «Lebensstürme» подъ op. 144), «Allegro vivace» и «Allegretto» Es-dur и Es-moll для фортепіано и «Wiederschein» [23]. Въ іюнѣ

---

[18] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. Bd. II. S. 141—142. Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363, гдѣ также указаны другія красоты этой симфоніи. Тамъ, между прочимъ, упомянута любовь Шуберта къ тромбонамъ (ibid. III, p. 363).

[19] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

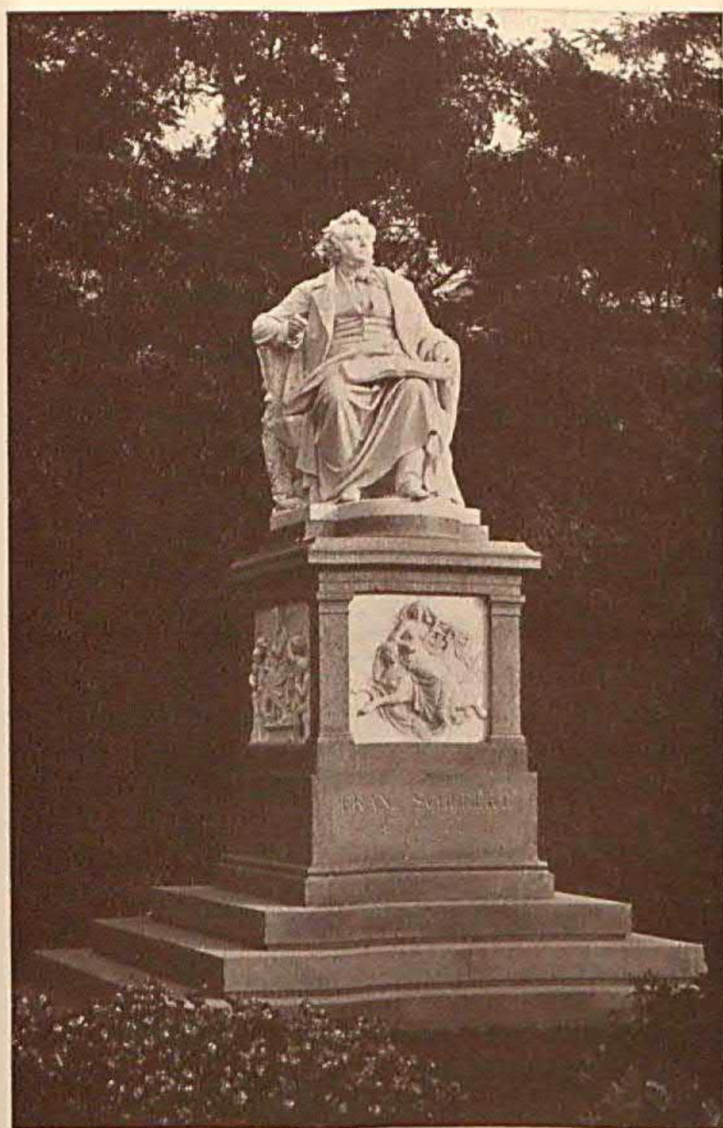
[20] О длиннотахъ, составляющихъ едва ли не главный недостатокъ инструментальныхъ произведеній Шуберта, см. ibid. III, p. 363—364.

[21] Ibid. III, p. 351.

[22] Ibid. III, p. 351.

[23] Ibid. III, p. 351.

Шубертъ написалъ «Grand Rondo» (ор. 107) для фортепіано въ 4 руки и началъ Es-dur'ную мессу и E-moll'ную фугу для фортепіано въ 4 руки (op. 152)[24]. Вѣроятно, эта фуга была написана какъ упражненіе въ контрапунктѣ для мессы[25]. Въ іюлѣ Шубертъ написалъ 92-ой псаломъ для вѣнской синагоги (для баритона и хора)[26]. Въ августѣ Шубертъ кончилъ свою C-dur'ную симфонію[27]. Рукопись, хранящаяся въ библіотекѣ вѣнскаго Musikverein'а, носитъ на себѣ слѣды поправокъ и передѣлокъ, довольно рѣдкихъ у Шуберта. Нелюбовь Шуберта къ исправленію своихъ произведеній является одною изъ причинъ тѣхъ длиннотъ, которыя болѣе или менѣе понижаютъ интересъ его инструментальныхъ сочиненій[28]. Его друзья часто указывали ему на Бетховена, который имѣлъ обыкновеніе подвергать свои сочиненія многочисленнымъ переработкамъ. Указанія эти сильно досаждали Шуберту. Однако, послѣ смерти Бетховена онъ попросилъ Шиндлера показать ему рукопись «Фиделіо». Шубертъ внимательно просмотрѣлъ рукопись, но объявилъ, что, по его мнѣнію, и первая и послѣдняя редакціи одинаково хороши, а самъ онъ едва ли



*Памятникъ Шуберту въ Вѣнскомъ городскомъ паркѣ. Работа К. Кундмана (1872 г.).*

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[25] Ibid. III, p. 349.

[26] Ibid. III, p. 351. Это произведеніе написано на еврейскій текстъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien, 1865. S. 444).

[27] Grove, «A' dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[28] Ibid. III, p. 363—364.



*К. Рёлингъ.—Шубертъ среди друзей.*

Шубертъ написалъ «Grand Rondo» (op. 107) для фортепіано въ 4 руки и началъ Es-dur'ную мессу и E-moll'ную фугу для фортепіано въ 4 руки (op. 152) [24]. Вѣроятно, эта фуга была написана какъ упражненіе въ контрапунктѣ для мессы [25]. Въ іюлѣ Шубертъ написалъ 92-ой псаломъ для вѣнской синагоги (для баритона и хора) [26]. Въ августѣ Шубертъ кончилъ свою C-dur'ную симфонію [27]. Рукопись, хранящаяся въ библіотекѣ вѣнскаго Musikverein'а, носитъ на себѣ слѣды поправокъ и передѣлокъ, довольно рѣдкихъ у Шуберта. Нелюбовь Шуберта къ исправленію своихъ произведеній является одною изъ причинъ тѣхъ длиннотъ, которыя болѣе или менѣе понижаютъ интересъ его инструментальныхъ сочиненій [28]. Его друзья часто указывали ему на Бетховена, который имѣлъ обыкновеніе подвергать свои сочиненія многочисленнымъ переработкамъ. Указанія эти сильно досаждали Шуберту. Однако, послѣ смерти Бетховена онъ попросилъ Шиндлера показать ему рукопись «Фиделіо». Шубертъ внимательно просмотрѣлъ рукопись, но объявилъ, что, по его мнѣнію, и первая и послѣдняя редакціи одинаково хороши, а самъ онъ едва ли



*Памятникъ Шуберту въ Вѣнскомъ городскомъ паркѣ. Работа К. Кундмана (1872 г.).*

---

[24] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[25] Ibid. III, p. 349.

[26] Ibid. III, p. 351. Это произведеніе написано на еврейскій текстъ (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien, 1865. S. 444).

[27] Grove, «A' dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351.

[28] Ibid. III, p. 363—364.



К. Рёлинг.—Шубертъ среди друзей.

когда-нибудь найдетъ время для подобныхъ корректуръ. Въ Es-dur'ной мессѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ поправокъ, все написано такъ, какъ обыкновенно писалъ Шубертъ, т.-е. рукопись невольно наводитъ на мысль о томъ, что перо едва успѣвало записывать на бумагѣ музыкальныя мысли, рождавшіяся въ головѣ композитора [29]. Въ сентябрѣ Шубертъ написалъ кантату «Glaube, Hoffnung und Liebe» на слова Рейля по поводу освященія новаго колокола въ церкви св. Троицы въ Alservorstadt'ѣ, для мужского хора, соединяющагося въ концѣ со смѣшаннымъ хоромъ, съ аккомпаниментомъ духовыхъ инструментовъ: гобоевъ, кларнета, фагота, валторнъ и тромбоновъ [30]. Въ сентябрѣ же Шубертъ написалъ три сонаты (B-dur, C-moll и A-dur) для фортепіано, которыя желалъ посвятить Гуммелю. Онѣ были изданы черезъ годъ послѣ смерти послѣдняго и посвящены издателями (Diabelli-Spina) Роберту Шуману [31]. Эти сонаты, весьма неодинаковаго музыкальнаго достоинства и очень растянутыя [32], содержатъ, однако мѣстами въ высшей степени оригинальную (для того времени) и изящную музыку (напр., Andantino, Scherzo и Trio сонаты A-dur). B-dur'ная наиболѣе закончена и, благодаря исполненію Клары Шуманъ, сдѣлалась любимой сонатой публики. Эти сонаты, написанныя за нѣсколько недѣль до смерти автора, находившагося въ крайне удрученномъ настроеніи духа, тѣмъ не менѣе, проникнуты невыразимою очаровательностью, которая составляетъ характерную черту шубертовскаго творчества, запечатлѣннаго его личностью [33]. Въ октябрѣ Шубертъ написалъ «Benedictus», хоръ весьма высокой оригинальности и красоты (въ A-moll), для одной изъ своихъ прежнихъ мессъ въ C-dur (см. выше, стр. 223). Объ этомъ «Benedictus'ѣ» Праутъ замѣтилъ, что его единственный недостатокъ заключается въ его неизмѣримомъ превосходствѣ надъ всей остальною мессою [34]. Въ этомъ же мѣсяцѣ Шубертъ написалъ «Die Taubenpost» на слова Зейдля. «Die Taubenpost» представляетъ послѣдній нумеръ (14-ый) въ сборникѣ пѣсенъ «Schwanengesang» [35], которыя написаны Шубертомъ въ іюлѣ и сентябрѣ 1828 г. Этотъ сборникъ изданъ послѣ смерти автора и названъ такъ издателемъ Гаслингеромъ [36]. Въ него вошли такіе шедевры, какъ «Liebesbotschaft», «Aufenthalt», «Ständchen», «Atlas», «Am Meer», «Doppelgänger» и др. О происхожденіи пѣсенъ, вошедшихъ въ названный сборникъ, извѣстно, что Шубертъ, тронутый желаніемъ Шиндлера познакомить Бетховена съ его произведеніями, очень сблизился съ названнымъ

[29] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 349, 362—363.

[30] Ibid. III, p. 351. Ср. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 443.

[31] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 351. Р. Шуманъ написалъ объ этихъ сонатахъ рецензію (см. R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. II. S. 5—6).

[32] О растянутости въ инструментальной музыкѣ Шуберта см. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363—364 (ср. стр. 228).

[33] Ibid. III, p. 351.

[34] Ibid. III, p. 351. Тотъ же Праутъ обращаетъ вниманіе на небрежность Шуберта въ отношеніи текста въ своихъ мессахъ, происходившую, быть можетъ, отъ недостаточнаго знакомства автора съ латинскимъ языкомъ (ibid. III, p. 365).

[35] Ibid. III, p. 351.

[36] Ibid. III, p. 349, 355—356.

біографомъ Бетховена и получилъ доступъ къ бумагамъ послѣдняго. Шубертъ особенно заинтересовался тѣми текстами, которые Бетховенъ хотѣлъ положить на музыку. На нѣкоторые изъ нихъ Шубертъ написалъ пѣсни, вошедшія въ сборникъ «Schwanengesang» [37].

Послѣдній нумеръ этого сборника, «Die Taubenpost»,—послѣднее сочиненіе, написанное Шубертомъ [38].

Шубертъ жаловался на приливы крови къ головѣ и головокруженіе [39]. Тѣмъ не менѣе, никакихъ опасеній состояніе его здоровья не внушало [40], и онъ продолжалъ заниматься композиціей, творя одинъ шедевръ за другимъ. Лѣтомъ онъ думалъ попутешествовать или въ Штирію, или въ Верхнюю Австрію [41], но этимъ планамъ не суждено было осуществиться. Препятствіемъ послужила бѣдность Шуберта. Страшно подумать, какую нужду онъ долженъ былъ испытывать, не имѣя служебнаго мѣста и пробавляясь скуднымъ гонораромъ за свои сочиненія. Насколько этотъ гонораръ былъ скуденъ, можно видѣть изъ того, что Францъ Лахнеръ, бывшій въ то время въ близкихъ отношеніяхъ съ Шубертомъ, взялъ однажды съ полдюжины пѣсенъ, вошедшихъ впослѣдствіи въ «Schwanengesang», отнесъ ихъ издателю Гаслингеру и продалъ ихъ за шесть гульденовъ. Въ то время гульденъ равнялся франку. Тріо Es-dur, послѣ долгихъ переговоровъ, было продано за 20 флориновъ 60 крейцеровъ. Лахнеръ приглашалъ Шуберта въ Пештъ, гдѣ можно было бы дать концертъ изъ его сочиненій, подобно тому, какой былъ данъ въ Вѣнѣ 26 марта (см. стр. 224). Концертъ этотъ по всей вѣроятности, оказался бы такимъ же



*Симонъ Зехтеръ. Литографія I. Кригубера (1840 г.).*

---

[37] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 350.

[38] Ibid. III, p. 350, 351, 355—356. Ср. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 448.

[39] Ibid. S. 449.

[40] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 348.

[41] Ibid. III, p. 352. Ср. H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 416, 427, 431.

прибыльнымъ, но у Шуберта не было достаточно денегъ даже для того, чтобы заплатить за дилижансъ [42].

Въ 1828 г. Шубертъ сначала жилъ у своего друга Шобера, а потомъ, по совѣту доктора фонъ Ринна, переѣхалъ къ своему брату Фердинанду, въ одно изъ предмѣстьевъ Вѣны, чтобы больше и чаще гулять на воздухѣ. Болѣзненные припадки стали проходить, и Шубертъ предпринялъ въ началѣ октября трехдневную прогулку со своимъ братомъ Фердинандомъ и двумя изъ своихъ друзей. Они посѣтили Эйзенштадтъ и были на могилѣ Іосифа Гайдна. Шубертъ былъ все время крайне умѣренъ въ пищѣ и питьѣ и чувствовалъ себя недурно. Къ нему вернулось его веселое расположеніе духа, и онъ опять принялся за свои шутки и проказы. Но на обратномъ пути Шуберту опять стало хуже. 31 октября за ужиномъ въ одномъ изъ ресторановъ Шубертъ, съѣвъ кусокъ рыбы, воскликнулъ, что ему она кажется отравленной. Съ этихъ поръ Шубертъ почти ничего не ѣлъ, а принималъ лишь лѣкарства. Онъ надѣялся поправить свое здоровье движеніемъ и много ходилъ. Около этого времени пріѣхалъ изъ Пешта Лахнеръ, и Шубертъ часто бесѣдовалъ съ нимъ о своихъ планахъ, въ особенности о своей оперѣ «Graf von Gleichen», эскизъ которой онъ набросалъ въ 1827 г. (см. стр. 222). Съ Бауэрнфельдомъ Шубертъ много говорилъ о блестящемъ стилѣ, въ которомъ онъ намѣренъ инструментовать эту оперу. Какъ-то разъ Карлъ Гольцъ, другъ Бетховена, взялъ Шуберта съ собой послушать Cis-moll'ный квартетъ великаго генія. Эта музыка привела Шуберта въ такой восторгъ и вызвала въ немъ такое нервное возбужденіе, что всѣ присутствовавшіе стали серьезно опасаться за его здоровье [43]. 3 ноября Шубертъ отправился въ деревню Гернальсъ, превратившуюся теперь въ одно изъ предмѣстьевъ Вѣны, послушать латинскій реквіемъ своего брата Фердинанда. Онъ нашелъ его простымъ, но эффектнымъ, и сказалъ, что произведеніе это ему очень понравилось. Послѣ богослуженія Шубертъ гулялъ часа три и, возвратясь домой, почувствовалъ крайнее утомленіе [44].

4 ноября Шубертъ говорилъ съ учителемъ игры на фортепіано Ланцомъ о своемъ намѣреніи поработать надъ контрапунктомъ. Вѣроятно, изученіе генделевскихъ ораторій [45], которыя около этого времени находились въ рукахъ Шуберта, были причиною желанія заняться этимъ предметомъ. Шубертъ выразилъ сожалѣніе о своемъ незнаніи контрапункта, которое особенно обнаруживается въ слабости его вокальныхъ фугъ [46] и недостаткѣ полифоннаго интереса въ разработкѣ темъ [47]. Шубертъ просилъ Ланца поговорить съ Зехтеромъ, тогдашнимъ авторитетомъ въ области контрапунктическаго

[42] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 352.

[43] Ibid. III, p. 353, 359.

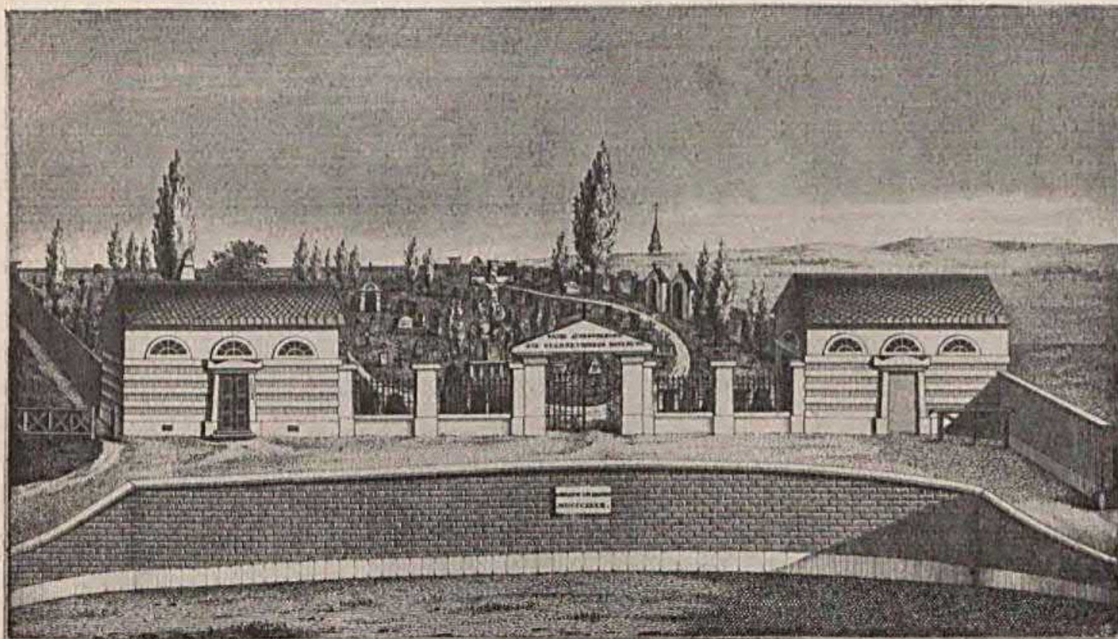
[44] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert», Wien. 1865. S 448–450. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 352—353.

[45] Grove. «A dictionary of Music and Musicians» London. 1889. Vol. III, p. 353 (cp. H. Kreissle von Hellborn. «Fr. Schubert». Wien. 1865. S. 450).

[46] Ibid. III, 363.

[47] Ibid. III, p. 361.

искусства,—не согласится ли онъ давать ему, Шуберту, уроки. Зехтеръ выразилъ согласіе, и они остановились на книгѣ Марпурга: «Abhandlung von der Fuge», какъ на подходящемъ для цѣли Шуберта руководствѣ. Но этимъ планамъ не суждено было осуществиться вслѣдствіе ухудшенія здоровья Шуберта. 11 ноября онъ написалъ письмо (вѣроятно послѣднее) своему другу Шоберу, прося принести ему что-нибудь почитать. Въ этомъ письмѣ онъ сообщаетъ о томъ, что вслѣдствіе слабости онъ двигается только отъ постели къ креслу и обратно. Неизвѣстно, что Шоберъ отвѣтилъ своему



*Кладбище подъ Вѣной, на которомъ похоронены Бетховенъ и Шубертъ.*

другу. Шпаунъ, Рандгартингеръ, Бауэрнфельдъ, Іосифъ Гюттенбреннеръ навѣщали больного. Остальные боялись заразы, затруднялись отдаленностью мѣстожительства (см. стр. 232) Шуберта и не подозрѣвали, что положеніе его такъ серьезно.

14 ноября Шубертъ окончательно слегъ въ постель, но могъ еще сидѣть въ ней. Ему были доставлены корректуры «Winterreise», исправленіе которыхъ было его послѣднимъ занятіемъ. У Шуберта не было никакихъ физическихъ болей, а только слабость, безсонница и крайнее уныніе. Не удивительно, что оно овладѣло несчастнымъ человѣкомъ. Болѣзнь, слабость, бѣдность, долгіе часы одинокой, скучной праздности, — все содѣйствовало мрачному настроенію Шуберта. И какъ должно было сжиматься отъ боли его сердце при просмотрѣ корректуръ «Winterreise», гдѣ говорится объ одиночествѣ, разбитыхъ надеждахъ, иллюзіяхъ, предзнаменованіяхъ, бѣдности,

смерти и могилѣ! 16 ноября созванъ былъ консиліумъ врачей, опредѣлившихъ у Шуберта нервную лихорадку. Однако, оставалась еще надежда на спасеніе. 18 ноября Бауэрнфельдъ въ послѣдній разъ видѣлся съ Шубертомъ, который находился въ крайне угнетенномъ настроеніи духа, жаловался на страшную слабость и на жаръ въ головѣ. Но мысль его была ясна, и онъ говорилъ о своемъ страстномъ желаніи найти хорошее либретто для оперы. Въ тотъ же день онъ сталъ бредить. У Шуберта оказался тифъ. 19 ноября онъ все куда-то рвался; ему казалось, что его помѣстили въ подземелье; онъ умолялъ, чтобы его снова положили въ комнату. Когда Фердинандъ убѣждалъ своего Франца, что онъ лежитъ на своей постели, то умирающій композиторъ, вся жизнь котораго была однимъ служеніемъ искусству, воскликнулъ: «Это не правда, вѣдь Бетховена здѣсь нѣтъ!» [48].

19 ноября 1828 г. въ три часа пополудни Шубертъ скончался. Ему было отъ роду 31 годъ, 9 мѣсяцевъ и 19 дней [49].

Слова Шуберта, въ которыхъ онъ упоминалъ о Бетховенѣ, побудили Фердинанда похоронить своего брата рядомъ съ великимъ геніемъ, служившимъ для Франца высшимъ идеаломъ [50].

13 октября 1863 г. были вырыты останки Бетховена и Шуберта. Черепъ послѣдняго поразилъ присутствовавшихъ своимъ нѣжнымъ, почти женскимъ строеніемъ [51].

30 января 1829 г. былъ данъ концертъ изъ сочиненій Шуберта, привлекшій такую массу слушателей, что его пришлось нѣсколько спустя повторить. На собранныя деньги на могилѣ Шуберта поставленъ былъ памятникъ съ бюстомъ композитора работы Франца Діаллера. На памятникѣ помѣщена эпитафія, написанная Грильпарцеромъ: «Здѣсь музыка похоронила одно изъ своихъ сокровищъ, обѣщавшее еще очень многое въ будущемъ» [52]. Шуманъ по поводу этой эпитафіи сказалъ: «можно съ благодарностью вспоминать лишь ея первыя слова, а раздумывать о томъ, чего Шубертъ еще могъ бы достигнуть, безполезно. Онъ сдѣлалъ достаточно, и да будетъ прославленъ всякій, кто такъ же

[48] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien 1865. S. 456.

[49] Grove. «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 353—354. Ранняя смерть Шуберта можетъ быть объяснена нѣкоторыми излишествами (см. стр. 219), не совсѣмъ регулярною жизнью, чрезмѣрною продуктивностью, а главнымъ образомъ бѣдностью, лишавшею его самаго необходимаго и внушавшею ему весьма мрачный взглядъ на будущее. Въ этомъ виноваты его друзья, мало заботившіеся о немъ, въ особенности же общество, не понимавшее и не цѣнившее одного изъ величайшихъ геніевъ (ibid. III, p. 369). Изъ поэтовъ, художниковъ и музыкантовъ, рано сошедшихъ въ могилу: Шелли умеръ 30 л., Шубертъ 31 г., Сидней 32, Беллини 33, Моцартъ 35, Байронъ 36, Рафаэль 37, Бёрнсъ 37, Пёрсель 37, Мендельсонъ 38, Веберъ 39, Шопенъ 39 (ibid. III, p. 368).

[50] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 456. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol III, p. 354. Могила Шуберта отдѣлена отъ могилы Бетховена тремя могилами (ibid. III, p. 354).

[51] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 466. Ср. «Actenmässige Darstellung der Ausgrabung und Wiederbeisetzung der irdischen Reste von Beethoven und Schubert». Wien, bei Gerold. 1863. Точно также черепъ Рафаэля нѣсколько напоминаетъ женскую организацію (см. Schaffhausen, «Der Schädel Raphael's. Zur 400-jährigen Geburtsfeier Raphael Santi's». Bonn. 1883. S. 12. Ср. H. Grimm, «Fünfzehn Essays». 3. Aufl. Berlin. 1884. S. 478). Шуманъ находилъ Шуберта въ сравненіи съ Бетховеномъ нѣсколько женоподобнымъ (R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». 2. Aufl. Leipzig. 1871. II, S. 4). Ср. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 364.

[52] Ibid. III, p. 355.

стремился и столько же создалъ» [53]. Самъ Шубертъ за нѣсколько мѣсяцевъ передъ смертью выразилъ намѣреніе посвятить себя всецѣло оперѣ и симфоніи [54]. Поэтому есть основаніе думать, что Шубертъ, сочинявшій всѣ роды музыки, съ теченіемъ времени достигъ бы и въ драматической и оркестровой той же высоты, какъ и въ пѣснѣ, въ области которой онъ создалъ шедевры, равные по достоинству геніальнѣйшимъ произведеніямъ художественнаго творчества всѣхъ временъ и народовъ.



*Могила Шуберта.*

Всѣхъ пѣсенъ и балладъ Шубертъ написалъ болѣе 600 на тексты около ста поэтовъ: на слова Гёте 72, Шиллера 54, Майргофера 48, Мюллера 44, Гёльти 25, Маттисона 27, Козегартена 20, Ф. Шлегеля 19, Клопштока 19, Кернера 19, Шобера 15, Зейдля 15, Салиса 14, Клаудіуса 13, Вальтера Скотта 10, Рельштаба 9, Уца 8, Оссіана 7, Гейне 6, Шекспира 3, Попа 1, Colley Cibber'а 1 и пр. [55].

Пѣсня поется,—слѣдовательно, для нея всего важнѣе мелодія. Мелодическій даръ не можетъ быть выработанъ. Онъ дается отъ природы, которая въ этомъ отношеніи необыкновенно щедро надѣлила Шуберта: мелодія льется изъ его вдохновенія, какъ изъ неизсякаемаго источника [56].

Гармонія Шуберта чрезвычайно богата, опирается всегда на интересный и полновѣсный басъ [57], поражаетъ изобиліемъ модуляцій, которымъ не въ

[53] R. Schumann, «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker», 2. Aufl. Leipzig, 1871, Bd. II, S. 6.

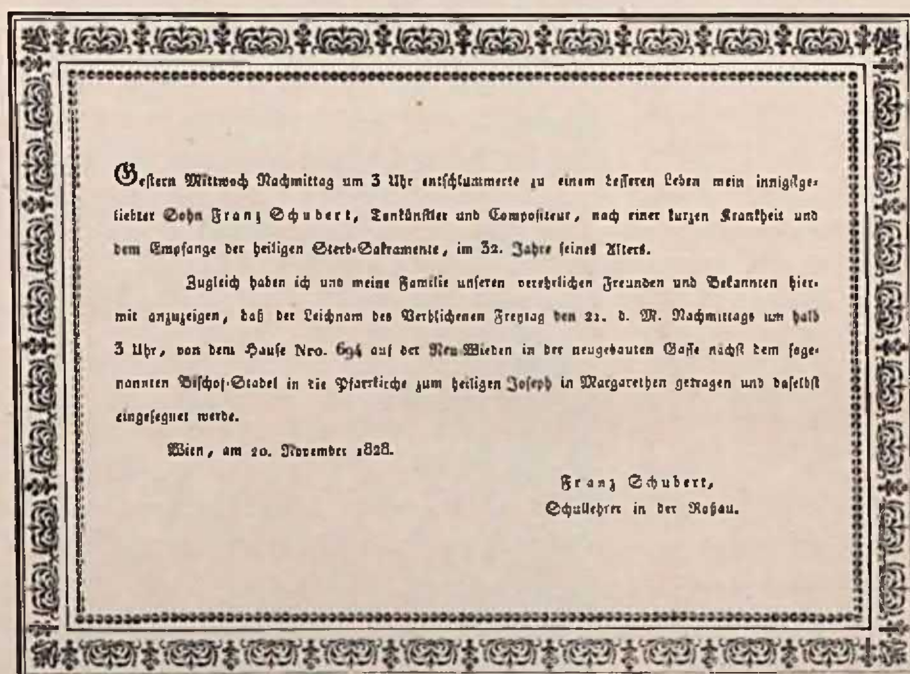
[54] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert», Wien, 1865. S. 464. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London, 1889. Vol. III, p. 355.

[55] Grove, «A dictionary of Music and Musicians», London, 1889. Vol. III, p. 369.

[56] Ibid. III, p. 366.

[57] Ibid. III, p. 367.

состоянiи научить ни одинъ учитель, ни одинъ учебникъ. Модуляцiи Шуберта, столь содѣйствующiя экспрессiи его пѣсенъ [58], одинаково поразительны и въ его инструментальной музыкѣ. Такъ, напримѣръ, въ менуэтѣ А-мольнаго квартета сдѣлана модуляцiя изъ A-moll въ cis-moll тѣмъ, что въ мотивѣ, состоящемъ изъ трехъ нотъ: ми-ре-ми, вспомогательная нота ре измѣнена на ре-дiезъ. Подобныя модуляцiи вполнѣ оправдываютъ слова конвиктскаго учителя теорiи музыки Гольцера, говорившаго, что Шубертъ получилъ свои познанiя «прямо съ неба» [59] (ср. стр. 155). Переходы въ самые отдаленные


Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem besseren Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und dem Empfange der heiligen Sterb-Sakramente, im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freytag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr, von dem Hause Nro. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Joseph in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, am 20. November 1828.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Roßau.

*Публикацiя о смерти Шуберта.*

лады Шубертъ дѣлаетъ необыкновенно легко, просто и естественно и перепрыгиваетъ черезъ пропасть, отдѣляющую, напримѣръ, C-dur отъ Fis-moll, съ наивностью ребенка, принимая эти два строя какъ родственные [60]. Сопоставленiе мажора и минора той же тоники представляетъ для Шуберта рѣзкiй контрастъ между свѣтомъ и мракомъ, радостью и горемъ, дающiй ему возможность производить могучiе эффекты въ перемѣнѣ настроенiй [61].

Хотя въ инструментальной музыкѣ Шубертъ совершенно чуждъ программности (ср. стр. 175), выражаетъ только душевныя настроенiя и никогда не прибѣгаетъ къ звуковой живописи, къ изображенiю музыкой внѣшнихъ кон-

58 Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 366.
59 Ibid. III, p. 321.
60 Arrey von Dommer, «Handbuch der Musik-Geschichte». Leipzig. 1868. S. 581.
61 Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 367—368.

кретныхъ явленій [62], тѣмъ не менѣе, въ аккомпаниментѣ своихъ пѣсенъ онъ не брезгаетъ даже звукоподражаніемъ. Тріоли въ «Lindenbaum» могутъ быть приняты за изображеніе шелеста листьевъ, а фигура въ аккомпаниментѣ пѣсни «Die Forelle»—прыжковъ форели. Но если здѣсь—одни догадки и предположенія, то едва ли можетъ быть сомнѣніе въ подражаніи колокольному звону въ пѣсняхъ: «Junge Nonne», «Abendbilder», «Zügenglöcklein» и «Gondelfahrer». Рожокъ слышится въ «Почтѣ», шарманка—въ «Шарманщикѣ». Нерѣдко Шубертъ подражаетъ птицамъ: соловей слышится въ «Ганимедѣ» и въ «Die gefangene Sänger», воронъ—въ «Воронѣ», «Abendbilder» и, можетъ-быть, въ «Frühlingstraum», кукушка въ «Одиночествѣ», перепелъ въ «Der Wachtelschlag» и пѣтухъ въ «Frühlingstraum» [63]. Звукоподражаніе, содѣйствующее изображенію ситуаціи, Шубертъ поручаетъ аккомпанименту, который, какъ, напримѣръ, въ «Gretchen am Spinnrade», подражая прялкѣ, содѣйствуетъ выраженію настроенія поющаго лица. Поистинѣ геніальнымъ изображеніемъ ситуаціи является аккомпаниментъ въ «Лѣсномъ Царѣ», не столько подражающій скачкѣ лошади [64], сколько изображающій динамику волненія, испытываемаго ребенкомъ и дрожащимъ за своего сына отцомъ. Вообще мелодія, гармонія и фигурація аккомпанимента въ рукахъ Шуберта являются мастерскими средствами для характеристики лицъ, ихъ настроеній и ситуацій. И въ этомъ отношеніи «Лѣсной Царь»—одно изъ геніальнѣйшихъ произведеній Шуберта [65].

Чтобы какъ можно ближе охарактеризовать всѣ детали стихотворенія, Шубертъ отступаетъ отъ обычной до него куплетной формы пѣсни, въ которой всѣ строфы стихотворенія поются на одну музыкальную фразу.

---

[62] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 363.

[63] Ibid. III, p. 367.

[64] Лошадь скачетъ не въ томъ ритмѣ, который взятъ въ аккомпаниментъ Шубертомъ.

[65] Между тѣмъ, какъ нѣкоторыми это произведеніе превозносилось до небесъ, одинъ изъ критиковъ газеты «Allgem. musik. Leipziger Zeitung» былъ того мнѣнія, что Лѣсной Царь говоритъ неправду, потому что отъ его льстивыхъ мелодій можетъ умереть развѣ какая-нибудь добродѣтельная женщина, но отнюдь не ребенокъ съ испуга въ объятіяхъ отца. (H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert», Wien. 1865. S. 60).

Въ моей статьѣ «Основы музыкальной критики», написанной въ 1886 г., я говорилъ: «Съ точки зрѣнія психологической основы иногда возможно порицаніе самого благозвучія, если оно мѣшаетъ вѣрной характеристикѣ. Интересный примѣръ неумѣстнаго благозвучія представляетъ «Лѣсной Царь» Фр. Шуберта. Пѣніе призрака, испугавшаго ребенка, и аккомпаниментъ этой мелодіи до того благозвучны, что испугъ мальчика не мотивированъ въ музыкѣ. Но, можетъ-быть, Шубертъ имѣлъ въ виду, что Лѣсной Царь есть существо сверхъестественное; поэтому послѣдній, желая привлечь къ себѣ ребенка, старался пѣть самыя сладкія изъ доступныхъ ему мелодій. Но я позволилъ бы себѣ возразить, что все-таки музыкальная характеристика, хотя бы, напримѣръ, въ аккомпаниментѣ, требуетъ какого-нибудь демоническаго элемента. Его отсутствіе лишило всякой индивидуальности Лѣсного Царя въ балладѣ Шуберта. Эта ошибка выступаетъ особенно ярко, если съ музыкой сличить картины съ тѣмъ же сюжетомъ. Когда я смотрѣлъ на произведенія Шнорра и Швинда въ Мюнхенской картинной галлереѣ Шика,—произведенія, имѣющія своимъ сюжетомъ того же «Лѣсного Царя» Гёте, то я невольно подумалъ, что было бы, если бы художники написали вмѣсто страшнаго привидѣнія какую-нибудь красивую фигуру? Безсмыслица, несмотря на какое бы то ни было эстетическое достоинство этой фигуры, бросилась бы въ глаза. У названныхъ художниковъ Лѣсной Царь изображенъ въ видѣ страшнаго привидѣнія: оттого страхъ малютки понятенъ. Какъ живописецъ не имѣетъ права, ради красоты, превращать Лѣсного Царя въ красавца, такъ и Шубертъ не долженъ былъ бы, ради благозвучія, жертвовать музыкальной характеристикой изображаемаго лица. Насколько музыка въ состояніи иллюстрировать демоническій элементъ, мы знаемъ изъ другого произведенія того же Фр. Шуберта, а именно: изъ его «Двойника» («Doppelgänger»). См. Л. Саккетти, «Изъ области эстетики и музыки». Спб. 1896. стр. 147—148.

Оттого форма его пѣсенъ и балладъ гораздо болѣе сложна, имѣетъ двѣ темы и болѣе и такимъ образомъ приближается къ рондо. Музыкальная обработка поэзіи у Шуберта до того характеристична и художественна, что поэты, какъ, напримѣръ, Майргоферъ, признавались, что они сами вполнѣ поняли свои произведенія только послѣ того, какъ Шубертъ положилъ ихъ на музыку [66].

Шубертъ имѣетъ единственнаго предшественника, въ смыслѣ такой сложной и художественной обработки пѣсни—въ лицѣ Бетховена. Въ большей части своихъ пѣсенъ Бетховенъ еще стоитъ на точкѣ зрѣнія Рейхардта и Цельтера и довольствуется превращеніемъ поэтической просодіи въ музыкальный ритмъ, сообщая, конечно, своей музыкѣ свою, бетховенскую, экспрессію («Wonne der Wehmut», «Kennst du das Land»). Иногда Бетховенъ поражаетъ своей гармоніей, несмотря на простоту употребляемыхъ имъ средствъ («Die Ehre Gottes in der Natur», «Abendlied unterm gestirntem Himmel»). «Аделаида» напоминаетъ Цумштеега раздѣленіемъ цѣлаго на самостоятельныя части, не мѣшающія, однако, единству настроенія. Лишь въ своемъ циклѣ: «Liederkreis an die ferne Geliebte» (op. 98) Бетховенъ освобождается отъ традиціи и возвышается до вполнѣ развитой художественной пѣсни [67]. Этотъ циклъ появился въ печати въ декабрѣ 1816 г. Къ этому времени стиль Фр. Шуберта вполнѣ опредѣлился и выработался. Конечно, этотъ циклъ могъ навести Шуберта на мысль создать такія серіи пѣсенъ, какъ «Die schöne Müllerin», «Winterreise» и пр. Но тотъ фактъ, что уже въ 1815 г. Шубертъ написалъ «Loda's Gespenst», «Kolma's Klage», «Erlkönig»,—даетъ ему неотъемлемое право на званіе творца художественной пѣсни [68].

Шубертъ—лирикъ по преимуществу [69]. Его міръ—пѣсня. Поэтому и въ инструментальной музыкѣ Шуберта такъ ярко обнаруживается композиторъ пѣсни [70]. Въ нѣкоторыхъ изъ лучшихъ своихъ инструментальныхъ произведеній онъ заимствуетъ темы изъ своихъ пѣсенъ, напримѣръ: тему «Wanderer» въ своей «Фантазіи» (ср. стр. 193. 196).

Лиризмъ Шуберта приводилъ его къ излiянію въ музыкѣ своего «я». Все его творчество запечатлѣно его индувидуальностью, столь самобытною и симпатичною. Музыка Шуберта поражаетъ не техническою виртуозностью, а поэтичностью, глубиною экспрессіи и искренностью [71]. Поэтому онъ такъ привлекателенъ и возбуждаетъ къ себѣ неотразимую симпатію и любовь [72].

Хотя при жизни Шубертъ не пользовался такой славой, чтобы обратить на себя вниманіе художниковъ - живописцевъ, но все-таки существуетъ нѣсколько его портретовъ [73]. Наружность его была довольно невзрачная. и

[66] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 365.

[67] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 121.

[68] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III. p. 368.

[69] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17., 18., 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 344.

[70] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 136.

[71] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 362. 363.

[72] Ibid. III, p. 364.

[73] Ibid. III. p. 359.

когда онъ, создавъ цѣлый рядъ шедевровъ, иногда появлялся въ домахъ знатныхъ и богатыхъ людей, гдѣ аккомпанировалъ пѣвцамъ, исполнявшимъ его сочиненія, то успѣхъ выпадалъ на долю исполнителей, и почти никто не обращалъ вниманія на маленькаго, застѣнчиваго человѣчка, сидѣвшаго за фортепіано [74]. Только внимательный наблюдатель не могъ не замѣтить его прекрасныхъ волосъ и блестящихъ глазъ [75], и лишь самые близкіе люди въ рѣдкіе минуты вполнѣ сознавали всю высоту и все благородство души [76], сквозившей въ этихъ глазахъ.

Шубертъ—музыкальный метеоръ, на мгновеніе блеснувшій передъ очами изумленнаго человѣчества, но оставившій неизгладимый слѣдъ въ сердцахъ людей...



[74] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien, 1865. S. 475. О скромности Шуберта см. ibid. 328. Cp. Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London. 1889. Vol. III, p. 359, 360.

[75] Grove, «A dictionary of Music and Musicians». London, 1889. Vol. III, p. 359.

[76] H. Kreissle von Hellborn, «Franz Schubert». Wien. 1865. S. 483.



*Памятникъ Лёве въ Штеттинѣ, работы Г. фонъ Глюмера.*

## VII.



ДНИМЪ изъ наиболѣе выдающихся композиторовъ балладъ былъ Карлъ Лёве (Loewe; 1796—1869) [1], родившійся нѣсколькими мѣсяцами ранѣе Фр. Шуберта, но переживщій его на многіе годы. Онъ учился въ гимназіи въ Галле-на-Заалѣ, гдѣ, между прочимъ, занимался музыкой подъ руководствомъ Тюрка [2], прекраснаго органиста и теоретика [3], и такъ отличился какъ пѣвчій въ хорѣ, что король Вестфальскій, Іеронимъ Бонапарте, назначилъ ему годовую стипендію въ 300 талеровъ, чтобы онъ могъ сосредоточиться на музыкальныхъ

[1] Библ.: его автобіографія издана Биттеромъ въ 1870 г.; Runze, «Karl Loewe» (1884), «Loewe Redivivus» (1888), «Ludwig Giesebrecht und Karl Loewe» (1894); August Wellner, «Karl Loewe» (1887); W. Wossidlo, «Karl Loewe als Balladenkomponist» (1894). О К. Лёве см. также Ambros, «Kulturhistorische Bilder» (1860); Gumprecht, «Neue Mus. Charakterbilder» (1876); «Musikgeschichtliche Aufsätze» 1894 («Ballade»).

[2] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 843—845.

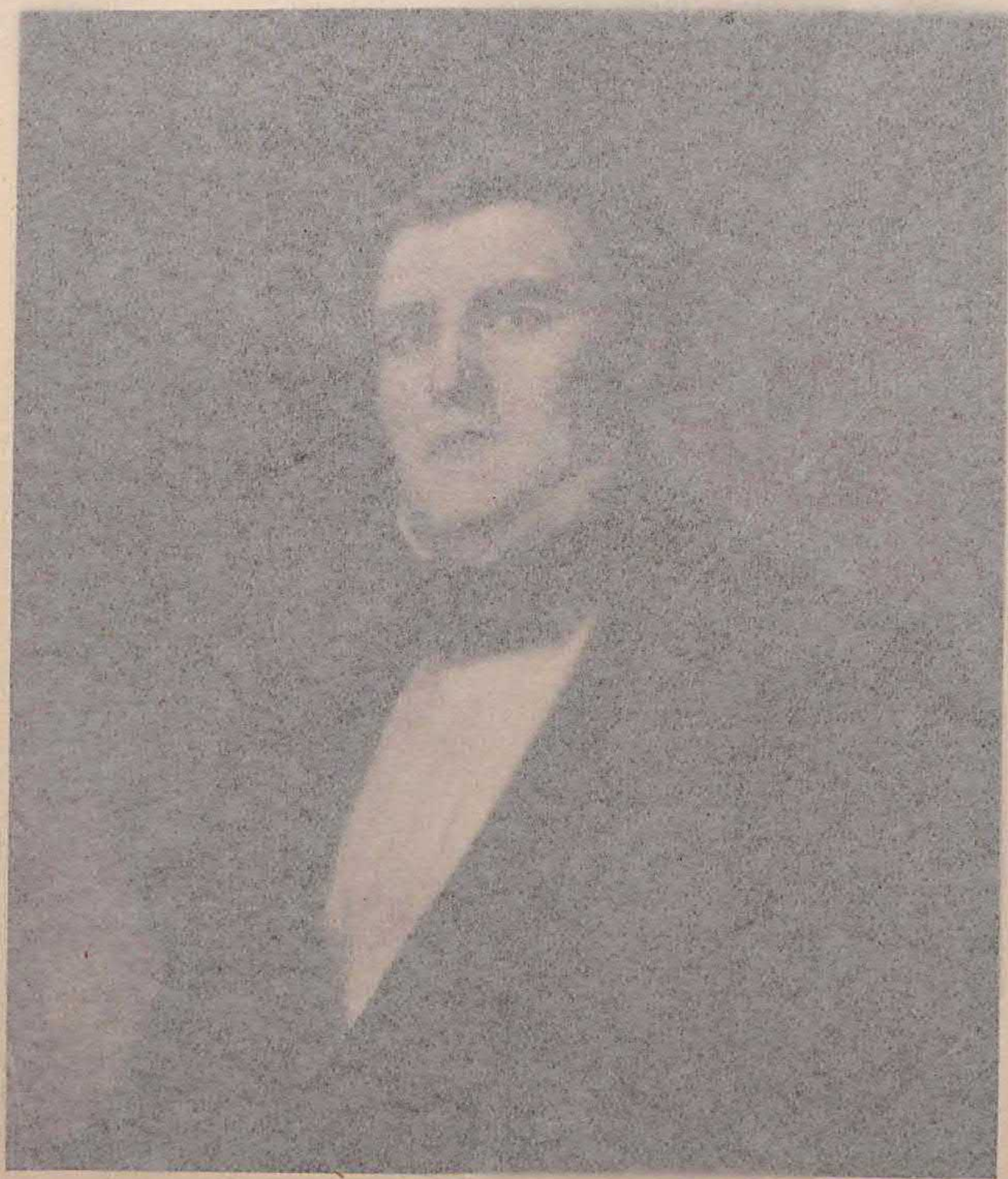
[3] Ibid. S. 1452—1453.

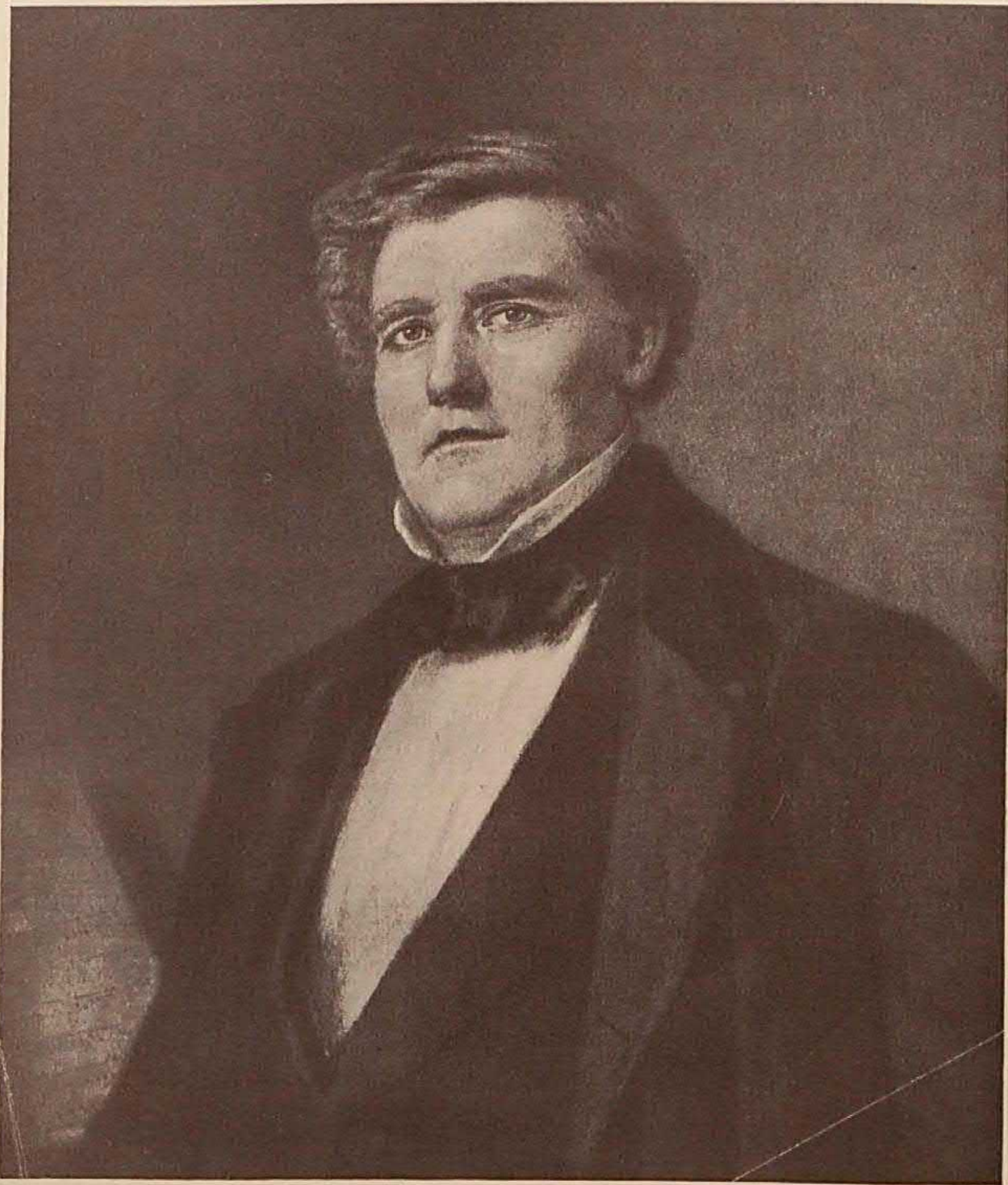
Das Hohelied. Partitur

Loewe.

N.1. Recitativo. Larghetto.

Рукопись К. Лёве. Королевская библіотека въ Берлинѣ.





*Грюнъ.—Карлъ Лёве.*

42

занятіяхъ. Свержение Наполеона I привело къ изгнанію Іеронима изъ Вестфаліи и лишило Карла Лёве его стипендіи. Онъ сталъ заниматься теологіей, но продолжалъ изучать музыку. Въ 1820 г. онъ занялъ мѣсто кантора въ церкви св. Якова и учителя музыки въ гимназіи въ Штеттинѣ,




*Памятникъ К. Лёве въ Килѣ, работы Ф. Шапера.*

а въ 1821 г. былъ возведенъ въ званіе городского директора музыки. Эту должность онъ занималъ 46 лѣтъ, пока апоплектическій ударъ не лишилъ его возможности продолжать свою дѣятельность.

Карлъ Лёве—плодовитый композиторъ: у него до 143 opus'овъ. Онъ написалъ ораторіи: «Die Festzeiten», «Die Zerstörung Jerusalems», «Die Sieben Schläfer», «Johann Hus», «Die eherne Schlange», «Die Apostel von Philippi»

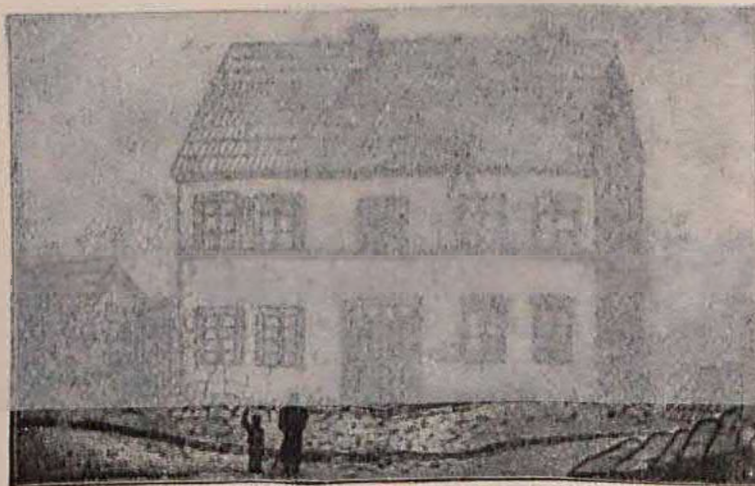
(a cappella), «Gutenberg», «Palestrina», «Hiob», «Der Meister von Avis», «Das Sühnopfer des neuen Bundes», «Das Hohe Lied Salomonis», «Polus Atella», «Die Heilung des Blindgebornen» (a cappella), «Johannes der Täufer», «Die Auferweckung des Lazarus» (съ органомъ); пять оперъ, изъ которыхъ лишь одна «Die drei Wünsche» была исполнена (въ Берлинѣ, 1834); кантату «Die Hochzeit der Thetis»; легенды: «Der Weichdorn», «Das Johanniswürmchen», «Gregor auf dem Stein» [4]; нѣсколько симфоній, увертюръ, три струнные квартета, фортепіанное тріо; фортепіанныя сонаты: «Mazeppa» op. 27, сонату E-dur op. 16, «Sonate élégiaque» F-moll op. 32, «Zigeunersonate» op. 107.



Головная часть памятника Лёве въ Штеттинѣ.

Кромѣ того, Лёве написалъ: «Gesanglehre» (3-е изд. 1834 г.), «Musikalischer Gottesdienst; methodische Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel», «Klavier und Generalbassschule» (2-е изд. 1851 г.)[5].

К. Лёве былъ прекрасный пѣвецъ. Онъ давалъ концерты, въ которыхъ пѣлъ свои баллады. Одна изъ нихъ, «Die Walpurgisnacht», написана для соло, хора и оркестра. Но главное значеніе Лёве, какъ композитора, заключается въ его балладахъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано [6]. Если баллады Цумштеега (см. стр. 153) заслонили отъ вниманія публики баллады Цельтера и Рейхардта, то, въ свою очередь, Цумштеегъ былъ отодвинутъ на задній планъ Шубертомъ. Бал-



*Домъ въ Löbejün, въ которомъ родился К. Лёве.*

[4] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

[5] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

[6] H. Riemanns «Musik-Lexicon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 299.

занятіяхъ. Сверженіе Наполеона I привело къ изгнанію Іеронима изъ Вестфаліи и лишило Карла Лёве его стипендіи. Онъ сталъ заниматься теологіей, но продолжалъ изучать музыку. Въ 1820 г. онъ занялъ мѣсто кантора въ церкви св. Якова и учителя музыки въ гимназіи въ Штеттинѣ,




Памятникъ К. Лёве въ Килѣ, работы Ф. Шапера.

а въ 1821 г. былъ возведенъ въ званіе городского директора музыки. Эту должность онъ занималъ 46 лѣтъ, пока апоплектическій ударъ не лишилъ его возможности продолжать свою дѣятельность.

Карлъ Лёве—плодовитый композиторъ: у него до 143 opus'овъ. Онъ написалъ ораторіи: «Die Festzeiten», «Die Zerstörung Jerusalems», «Die Sieben Schläfer», «Johann Hus», «Die eherne Schlange», «Die Apostel von Philippi»

(a cappella), «Gutenberg», «Palestrina», «Hiob», «Der Meister von Avis», «Das Sühnopfer des neuen Bundes», «Das Hohe Lied Salomonis», «Polus Atella», «Die Heilung des Blindgebornen» (a cappella), «Johannes der Täufer», «Die Auferweckung des Lazarus» (съ органомъ); пять оперъ, изъ которыхъ лишь одна «Die drei Wünsche» была исполнена (въ Берлинѣ, 1834); кантату «Die Hochzeit der Thetis»; легенды: «Der Weichdorn», «Das Johanniswürmchen», «Gregor auf dem Stein» [4]; нѣсколько симфоній, увертюръ, три струнные квартета, фортепіанное тріо; фортепіанныя сонаты: «Mazeppa» op. 27, сонату E-dur op. 16, «Sonate élégiaque» F-moll op. 32, «Zigeunersonate» op. 107.

Кромѣ того, Лёве написалъ: «Gesanglehre» (3-е изд. 1834 г.), «Musikalischer Gottesdienst; methodische Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel», «Klavier und Generalbassschule» (2-е изд. 1851 г.) [5].



*Головная часть памятника Лёве въ Штеттинѣ.*

К. Лёве былъ прекрасный пѣвецъ. Онъ давалъ концерты, въ которыхъ пѣлъ свои баллады. Одна изъ нихъ, «Die Walpurgisnacht», написана для соло, хора и оркестра. Но главное значеніе Лёве, какъ композитора, заключается въ его балладахъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано [6]. Если баллады Цумштеега (см. стр. 153) заслонили отъ вниманія публики баллады Цельтера и Рейхардта, то, въ свою очередь, Цумштеегъ былъ отодвинутъ на задній планъ Шубертомъ. Бал-



*Домъ въ Löbejün, въ которомъ родился К. Лёве.*

[4] H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

[5] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

[6] H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 299.

Geschwind.

*p*

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der
*Who ri - deth so late thro' temp - est wild? It is the*

*cresc.*

*f*

Va - ter mit sei - nem Kind, er hat den Kna - ben wohl in dem
*fa - ther who bears his child. The boy is nest - ling close in his*

*mf*

Arm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn
*arm. He clasps him safe - ly, he keeps him*

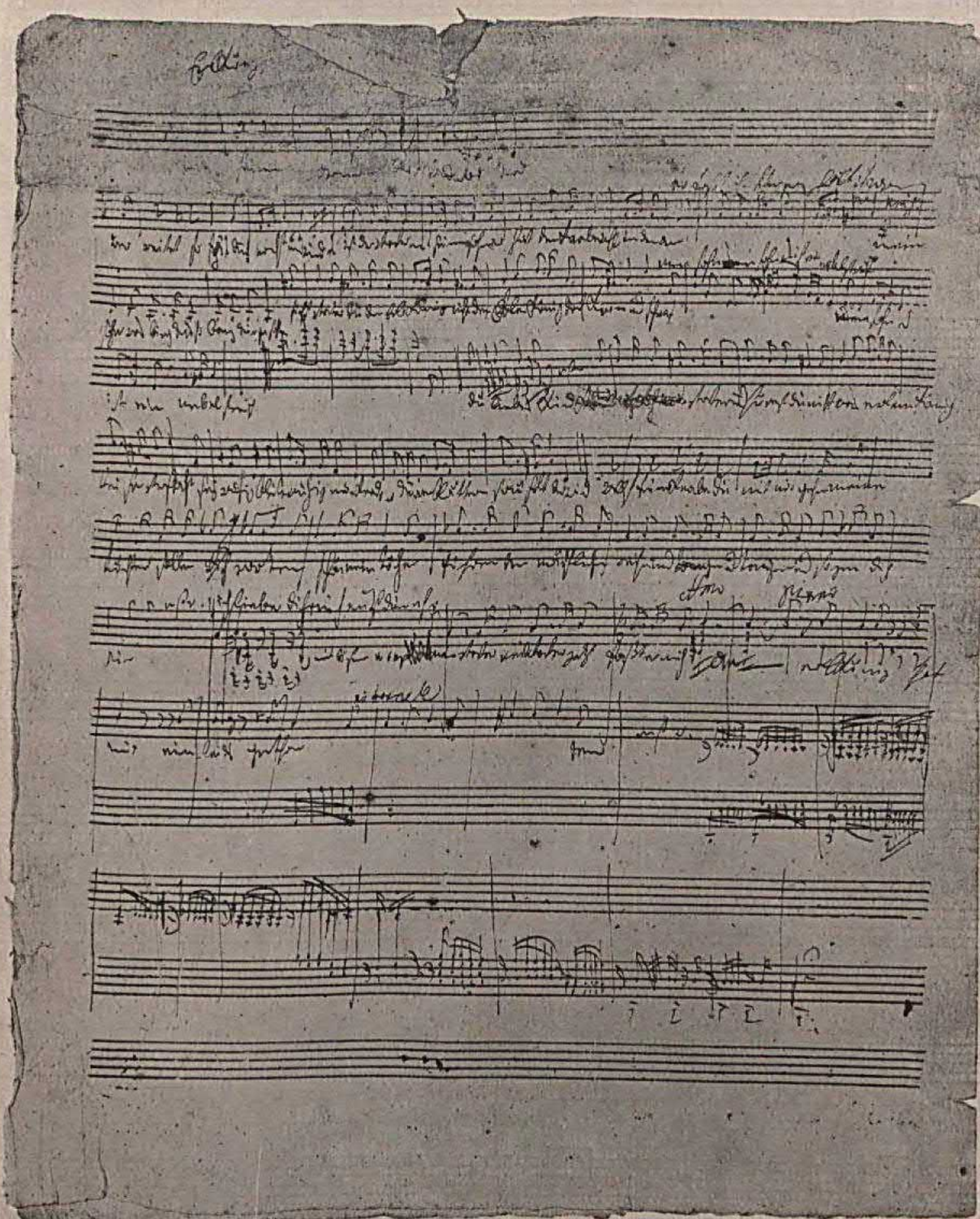
warm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn
*warm, he clasps him safe - ly, he keeps him*

warm.
*warm.*

*tenuto*

*mf*

*Карлъ Лёвс. Отрывокъ изъ «Erlkönig».*



*Набросокъ Бетховена для «Erlkönig'a».*

Agitato.

GESANG
Voice.

PIANO.

*f*

*mf*

Wer rei - tet so spät durch
*Who rides thro' the night, so*

*dim.*

*mf*

Nacht und Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er
*dark and wild? A fa - ther, bear - ing his dar - ling child. He*

hat den Kna - ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si - cher, er
*holds the boy in his shel - t'ring arm, He holds him close - ly, to*

mf meno mosso p

hält ___ ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge - sicht? Siehst,

keep ___ him warm. My son, why hid'st thou in ter - ror thy face? The

mf meno mosso dim p

a tempo

Va - ter, du den Erl - kö - nig nicht? Den Er - len - kö - nig mit

Erl - king fa - ther, keeps with us pace, The Erl - king rides with a

a tempo

f meno mosso dim

Kron' ___ und Schweif? Mein Sohn, mein Sohn, es ist ein Ne - bel-streif, mein

staff ___ and shroud My son, my son, 't is but a pas - sing cloud, my

cresc f meno mosso dim

a tempo

mf

Sohn, ___ es ist ___ ein Ne - bel - streif.

son, ___ 't is but ___ a pas - sing cloud.

mf a tempo cresc.

Л. фанъ-Бетховенъ «Erlkönig». Отрывокъ изъ аранжировки Р. Беккера по наброску Бетховена.

Печатано съ разрѣшенія фирмы «Schubert et Co». Leipzig.

лады же Лёве соединяютъ эпическую правду Цумштеега со свободнымъ полетомъ музыки, которой Шубертъ развязалъ языкъ. Съ тѣхъ поръ она перестала боязливо подлаживаться своимъ лепетомъ къ поэзіи и заговорила смѣлѣе. Подобно Шуберту, Лёве поручаетъ фортепіанному аккомпанименту изображеніе ситуаціи, а мелодія, сохраняя народный колоритъ, освѣщается разнообразными гармонизаціями и обогащается, вслѣдствіе перемѣны такта, ритмическими эффектами. Эпическій характеръ балладъ Лёве, при ихъ классической объективности, придаетъ имъ непреходящее значеніе образца для позднѣйшихъ композиторовъ [7]. По мнѣнію Римана, «музыкальная форма баллады создана Лёве въ томъ отношеніи, что онъ первый сумѣлъ проведеніемъ пластическаго главнаго мотива придать ей эпическую ширь, не упуская изъ вида характеристики подробностей» [8]. Благодаря употребленію лейтмотивовъ въ своихъ балладахъ, Лёве можетъ считаться однимъ изъ значительнѣйшихъ предшественниковъ Вагнера [9].

Изъ балладъ Лёве особенно замѣчательны: «Edward», «Der Wirtin Töhterlein», «Heinrich der Vogler», «Archibald Douglas», «Der Nöck», «Harald», «Tom der Reimer», «Prinz Eugen», «Oluf», «Die verfallene Mühle», «Odins Meeresrit» [10]. Особенно интересна баллада Лёве «Erlkönig», которая можетъ быть поставлена на ряду съ балладой Шуберта [11]. Но если сравнить «Лѣсного Царя» Шуберта и Лёве, то преимущество перваго обнаружится въ томъ, что его музыка имѣетъ самодовлѣющее значеніе, какъ это видно изъ фортепіанныхъ транскрипцій этого произведенія. Наоборотъ, «Лѣсной Царь» Леве безъ текста не производитъ эффекта [12].

«Лѣсной Царь» Гёте положенъ на музыку многими композиторами. Таппертъ въ Берлинской музыкальной газетѣ «Echo» (Jahrg. XXIV, № 7) насчитываетъ ихъ 39. Вѣроятно, число музыкальныхъ произведеній на этотъ текстъ гораздо болѣе [13].

На «Лѣсного Царя» Гёте набросалъ музыкальный эскизъ и Бетховенъ. Этотъ эскизъ относится къ 1800—1810 гг. Автографъ находится въ Архивѣ Общества Любителей Музыки въ Вѣнѣ [14]. Ноттебомъ дешифрировалъ не совсѣмъ разборчивую рукопись Бетховена [15], а профессоръ Рейнгольдъ Беккеръ (въ Дрезденѣ) разработалъ и дополнилъ набросокъ Бетховена [16].

---

[7] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II. S. 348—349. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901, S. 298—299.

[8] H. Riemann's «Musik-Lexikon» 7. Aufl. Leipzig. 1909. S. 845.

[9] Ibid. S. 808. Art. Leitmotiv.

[10] Ibid., p. 845. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 298.

[11] Otto Keller, «Illustrierte Geschichte der Musik». 4. Aufl. Bremen. 1911. S. 601.

[12] Max Friedländer. «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1909. Bd. II, S. 185. Объ «Erlkönig» другихъ авторовъ см. ibid. Bd. I, Abth. I, S. 202, 313. Musikbeilagen S. 164, 200. Bd. II. S. 183—185, 544.

[13] W. Langhans, «Die Geschichte des Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig, 1887. Bd. II. S. 343.

[14] G. Nottebohm, «Beethoveniana». Aufsätze und Mittheilungen. Leipzig und Winterthur. 1872. S. 100. За прилагаемый снимокъ съ этого автографа авторъ и издатели выражаютъ свою искреннюю благодарность директору упомянутаго Архива, г. Мандышевскому.

[15] Ibid., S. 100.

[16] Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. II. 185. «Вѣстникъ иностранной литературы». Январь 1898. стр. 333—334.

# ВЕБЕРЪ



Домъ въ Эйзенахѣ, въ которомъ родился Бахъ.

## I.



РОМАНТИЗМЪ [1] — понятіе, обычно противопоставляемое классицизму. Выраженія «классики» и «классическій» находятъ объясненіе въ приписываемомъ Сервію Туллію подраздѣленіи всѣхъ римскихъ гражданъ на шесть классовъ, основанномъ на имущественныхъ различіяхъ: члены перваго, богатѣйшаго класса стали называться classici, а послѣдняго, бѣднѣйшаго, — proletarii. Впослѣдствіи слово «classicus» обобщилось и стало обозначеніемъ того или иного отличія, преимущества: testis classicus назывался достовѣрный свидѣтель, рѣшающій дѣло, scriptor classicus — образцовый писатель [2]. Послѣднее обозначеніе имѣетъ источникомъ канонъ александрійскихъ грамматиковъ [3]. Въ предѣлахъ античнаго міра, эпохи процвѣтанія и ихъ духовныя созданія, а прежде всего произведенія искусства, удостоиваются названія «классическихъ». Въ этомъ же смыслѣ и современные культурные народы переживали классическія эпохи и имѣли своихъ классиковъ. Классическая эпоха грековъ—время Перикла, римлянъ—Августа; у итальянцевъ такимъ классическимъ временемъ былъ XV вѣкъ или эпоха Лоренцо Медичи, у испанцевъ и англичанъ XVI в., у французовъ XVII в. (вѣкъ Людовика XIV), у нѣмцевъ XVIII вѣкъ [4], въ особенности

---

[1] D.-M. Ehrenhaus, «Die Operndichtung der deutschen Romantik», 1912.

[2] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

[3] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrh.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 331.

[4] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.



*Домъ въ Эйтинѣ, въ которомъ родился Веберъ.*

## I.

ОМАНТИЗМЪ [1] — понятіе, обычно противопоставляемое классицизму. Выраженія «классики» и «классическій» находятъ объясненіе въ приписываемомъ Сервію Туллію подраздѣленіи всѣхъ римскихъ гражданъ на шесть классовъ, основанномъ на имущественныхъ различіяхъ: члены перваго, богатѣйшаго класса стали называться classici, а послѣдняго, бѣднѣйшаго, — proletarii. Впослѣдствіи слово «classicus» обобщилось и стало обозначеніемъ того или иного отличія, преимущества: testis classicus назывался достовѣрный свидѣтель, рѣшающій дѣло, scriptor classicus — образцовый писатель [2]. Послѣднее обозначеніе имѣетъ источникомъ канонъ александрійскихъ грамматиковъ [3]. Въ предѣлахъ античнаго міра, эпохи процвѣтанія и ихъ духовныя созданія, а прежде всего произведенія искусства, удостоиваются названія «классическихъ». Въ этомъ же смыслѣ и современные культурные народы переживали классическія эпохи и имѣли своихъ классиковъ. Классическая эпоха грековъ—время Перикла, римлянъ—Августа; у итальянцевъ такимъ классическимъ временемъ былъ XV вѣкъ или эпоха Лоренцо Медичи, у испанцевъ и англичанъ XVI в., у французовъ XVII в. (вѣкъ Людовика XIV), у нѣмцевъ XVIII вѣкъ [4], въ особенности

---

[1] D.-M. Ehrenhaus, «Die Operndichtung der deutschen Romantik». 1912.

[2] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

[3] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrh.». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 331.

[4] «Большая Энциклопедія», 4-е изд. со стереотипа. Томъ XI, стр. 35.

Веймарскій періодъ, когда Гёте и Шиллеръ переживали періодъ своего увлеченія греческой древностью [5].

Гёте и Шиллеръ, чтобы спастись отъ пошлой прозы дѣйствительности и избѣгнуть антихудожественнаго воздѣйствія среды и историческаго момента, въ который они жили, мысленно переселились въ царство художественныхъ формъ идеальнаго греческаго искусства. Гнушаясь своимъ временемъ и народомъ, они жили въ искусственной атмосферѣ, созданной ихъ увлеченіемъ греческимъ міромъ. По мнѣнію Шиллера, общественная, политическая и религіозная жизнь Германіи того времени является прозой, противорѣчащей всякой поэзіи, и преобладаніе этой прозы до того значительно, что поэтъ легко можетъ ею заразиться. Поэтому поэтъ для спасенія своего генія долженъ удалиться отъ дѣйствительности, лишь одной своей физической оболочкой пребывая гражданиномъ своего времени; но силою своей фантазіи художнику необходимо создать собственный духовный міръ и черезъ изученіе греческой миѳологіи и античнаго искусства пріобщиться къ другой, далекой, идеальной эпохѣ [6]. У Гёте «грекоманія» достигла того, что онъ дѣлаетъ знаменательное признаніе Шиллеру въ письмѣ отъ 12 мая 1798 г., совѣтуя подражать грекамъ даже въ ихъ недостаткахъ [7].


*Отецъ Вебера.*

Но Гёте понималъ также и красоты средневѣковаго искусства: онъ восторгался готикой, хотя былъ противникомъ романтизма [8], возведшаго въ культъ поклоненіе среднимъ вѣкамъ. Августъ-Вильгельмъ Шлегель и его братъ, Фридрихъ Шлегель, явились, на страницахъ журнала «Athenaeum» (1798 г.), вождями романтизма [9]. Въ описаніи путешествія по Швейцаріи и Италіи Аддисона впервые встрѣчается, по мнѣнію Фридлендера, слово «романтизмъ» [10]. Въ нѣмецкую литературу оно введено переводчиками Томсона. Ранѣе, напримѣръ, Брокесъ и Кантъ писали не romantisch, а romanisch, вѣроятно сообразуясь съ французскимъ писателемъ XVIII в., Соссюромъ, авторомъ «Voyage dans les Alpes» (1779—1796), у котораго встрѣчается слово «romanesque» [11].

Романтизмъ возникъ изъ убѣжденія въ необходимости миѳологической основы для поэзіи [12]. Въ то время вѣрили въ возможность создать новую

[5] См. мою «Эстетику въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. Спб. 1913, Т. I, стр. 172—181.

[6] M. Carrière, «Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit». 2. Aufl. Leipzig. 1874. Bd. V. S. 254. Schiller, «Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen» («Schillers sämmtliche Werke» in 12 Bänden. Ph. Reclam jun. Bd. 12. S. 18).

[7] См. мою «Эстетику въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. Спб. 1913. Т. I, стр. 176.

[8] H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 3. Aufl. Braunschweig. 1879. Buch 3. Abt. 2. S. 59, 276, 557—561.

[9] Шерръ, «Всеобщая исторія литературы». 3-е изд. Спб. 1880. Томъ II, стр. 265.

[10] Ludw. Friedländer, «Ueber die Entstehung und Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur». Ср. W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. J.». Leipzig. 1887. II, S. 334.

[11] W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts». Leipzig. 1887. Bd. II, S. 334.

[12] H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 3. Aufl. Braunschweig. 1879. 3 T. 3 Buch. 2 Abt. S. 446—447.

миѳологію [13]. Это-то исканіе миѳологической основы привело романтиковъ къ среднимъ вѣкамъ съ ихъ легендами, сказками, поэзіей и католическимъ культомъ [14].

Если въ области литературы и искусствъ пластическихъ классицизмъ есть возвращеніе къ античному міру, а романтизмъ — къ среднимъ вѣкамъ, то какое значеніе эти понятія имѣютъ въ музыкѣ? Отъ греческой музыки осталось весьма немного памятниковъ [15]. Еще менѣе отъ римской [16]. Къ тому же памятники эти едва ли могли бы служить идеальными образами для позднѣйшей музыки [17], подобно памятникамъ античной литературы, архитектуры и скульптуры. Слѣдовательно, въ музыкѣ классицизмъ долженъ пониматься въ смыслѣ не прямомъ, а переносномъ и условномъ. Такъ какъ античное искусство вообще отличалось ясною, пластическою и изящною формою, то тѣ музыкальныя произведенія, которыя отличаются этимъ качествомъ, заслуживаютъ названія классическихъ. Такимъ образомъ правильность формы есть необходимое свойство классическихъ музыкальныхъ произведеній; наоборотъ, пренебреженіе формою и ея большее или меньшее искаженіе представляютъ доказательство отсутствія главнаго признака классическихъ произведеній [18]. Другой ихъ признакъ заключается въ томъ, что они противостоятъ всесокрушающей силѣ времени. Поэтому произведеніе можетъ быть признаннымъ классическимъ лишь по истеченіи большого промежутка времени. При жизни никто не можетъ быть названъ классическимъ композиторомъ [19], а можетъ лишь болѣе или менѣе придерживаться классическаго направленія. Чуть ли не всѣ истинные классики считались въ свое время романтиками, т.-е. лицами, творческая дѣятельность которыхъ стремилась освободиться отъ схемы и шаблона [20].

По мнѣнію Бейля и Брюнетьера, всѣ классики начали съ того, что были романтиками. Поэтому романтикомъ можно было бы назвать классика на пути

---

[13] Фр. Шлегель въ своемъ «Разговорѣ о поэзіи» считаетъ необходимымъ для его вѣка созданіе своей миѳологіи (Fr. Schlegel, «Gespräch über die Poesie». Athenäum. 1800. Bd. 3. Stück 1. S. 94 ff.). Повидимому, Гёте раздѣлялъ это мнѣніе (H. Hettner, «Literaturgeschichte des 18. J.». 2 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 T. 3 Buch. 2 Abth. S. 289—290).

[14] Ibid. S. 449—455.

[15] Новѣйшая попытка переложить ихъ на современную нотную систему сдѣлана Риманомъ (см. H. Riemann, «Handbuch der Musikgeschichte». Bd. I. Erster Teil. Leipzig. 1904. S. 233—245).

[16] Короткій музыкальный отрывокъ изъ комедіи Теренція «Несура» помѣщенъ въ «Revue des études grecques». T. VII, № 26. Avril—Juin 1894, p. 200—201.

[17] Въ моей статьѣ «О музыкальной художественности древнихъ грековъ», помѣщенной въ сборникѣ моихъ статей, подъ названіемъ «Изъ области эстетики и музыки», Спб. 1896, стр. 72—95, я высказываю сомнѣніе въ томъ, что музыка древнихъ грековъ достигла того же высокаго развитія, какъ ихъ поэзія, архитектура и скульптура. Наоборотъ, Флейшеръ весьма высокаго мнѣнія о музыкальной художественности древнихъ грековъ и приписываетъ остаткамъ древней греческой музыки, дошедшимъ до насъ, способность доставлять большое эстетическое наслажденіе и современнымъ людямъ. Повидимому, сдѣланные опыты исполненія подтверждаютъ это мнѣніе. (См. Oskar Fleischer, «Sind die Reste der altgriechischen Musik noch heute künstlerisch wirksam»? — «Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang 1. Heft 3. Dezember 1899. S. 49—62).

[18] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin. 1877. Bd. VIII, S. 396, 401. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 1134.

[19] Тамъ же, стр. 633.

[20] Тамъ же, стр. 633—634.

къ достиженію; наоборотъ, классикомъ—романтика, уже завершившаго свой путь [21]. По мнѣнію Рейхардта, Гайднъ и Моцартъ были романтиками по сравненію съ такими классиками, какъ Бахъ, Гендель и Глюкъ [22]. Гофманъ считалъ Бетховена романтикомъ [23]. Лишь при появленіи Вебера и Шуберта Бетховенъ былъ сопричисленъ къ классикамъ [24]. Съ другой стороны, къ романтикамъ, каковыми справедливо считались Веберъ и Шубертъ, были причислены также Мендельсонъ и Шуманъ [25]. Хотя Мендельсонъ былъ воспитанъ на классическихъ образцахъ, но онъ создалъ цѣлый рядъ произведеній романтическихъ по содержанію и въ то же время весьма изящныхъ по формѣ, которую онъ старался отнюдь не разрушать. Поэтому при сопоставленіи съ Шуманомъ, романтикомъ по преимуществу [26], Мендельсонъ почитается нѣкоторыми эстетиками за классика [27]. Отъ этихъ романтиковъ отличаютъ, въ свою очередь, позднѣйшихъ композиторовъ: Берліоза, Листа и Р. Вагнера, получившихъ названіе неоромантиковъ [28].

Если понятіе классицизма имѣетъ въ музыкѣ примѣненіе лишь въ смыслѣ условномъ и переносномъ, то терминъ «романтизмъ» примѣнимъ къ ней вполнѣ. По мнѣнію Гегеля, идеалъ архитектурной красоты классическій, а музыкальной—романтическій [29]. Музыка—искусство романтическое по преимуществу, а для романтиковъ музыка есть искусство по преимуществу. Захарія Вернеръ пишетъ: «Музыка потому выше другихъ искусствъ, что въ ней ничего не понять, что она, такъ сказать, ставитъ насъ въ непосредственное отношеніе къ міровой жизни (universum); сущность новаго искусства можно было бы такъ опредѣлить: оно стремится облагородить поэзію до высоты музыки» [30]. Для Гофмана музыка—самое романтическое изъ всѣхъ искусствъ; ея объектъ—безконечное, это праязыкъ природы, на которомъ одномъ лишь возможно уразумѣть пѣснь пѣсней деревьевъ и цвѣтовъ, животныхъ, камней и водъ [31].

Романтизмъ присущъ едва ли не всѣмъ родамъ музыки: оперѣ, симфоніи, сонатѣ, пѣснѣ и т. д. [32]. О романтической оперѣ Доммеръ пишетъ: «Миѳологія и античныя героическія преданія давно отжили свой вѣкъ и факти-

---

[21] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 8. Saint-Beuve указываетъ на то, что писатели, разсматриваемые нами какъ классики, въ свое время считались романтиками. «Gesammelte Schriften von Franz Liszt». Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1882. Bd. V, S. 190—191. J. Chantavoine, «Liszt». Paris 1910, p. 164 («Causeries du lundi» par A. Sainte-Beuve. Paris 1851. Tome III, «Quest-ce qu'un classique», p. 30—43. «Любой классикъ могъ быть временно революціонеромъ» (ibid. III, p. 33).

[22] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexicon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[23] Ibid. Bd. VIII, S. 396—397. Ср. E. Th. A. Hoffman, «Das Romantische bei Beethoven». См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 161. О романтизмѣ у Бетховена см. ibid. S. 168.

[24] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 397.

[25] Ibid. Bd. VIII, S. 400.

[26] Ibid. Bd. VIII, S. 400—401.

[27] Ibid. Bd. VIII, S. 397, 400.

[28] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1906, стр. 1134.

[29] M. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[30] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 473.

[31] Тамъ же, стр. 473.

[32] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII. S. 401.

чески уже потеряли изъ-подъ ногъ почву, на которой долго и твердо держались, хотя въ народное сознаніе никогда, въ сущности, не проникали. Съ половины XVIII вѣка нѣмецкая оперетта, правда, нѣсколько приблизилась къ народу, избирая предметомъ изображенія мѣщанскую жизнь или менѣе отдаленныя историческія событія и вообще придерживаясь національныхъ интересовъ;



*Мать Карла-Маркса [illegible]*
*Съ портрета [illegible]*

но горизонтъ ея въ этихъ случаяхъ былъ, по большей части, такъ узокъ, что грозилъ уже слишкомъ приблизиться къ житейской прозѣ. Чтобы нѣкоторымъ образомъ вознаградить себя за эту скудость поэтическаго содержанія, нѣмецкая опера присоединилась къ вновь возникающему романтическому теченію въ отечественной поэзіи; преданіе и сказка съ ихъ таинственной и фантастической жизнью, окутанной сумракомъ давно прошедшихъ столѣтій; міръ призраковъ съ его дружественными и враждебными человѣку существами—силь-

къ достиженію; наоборотъ, классикомъ—романтика, уже завершившаго свой путь [21]. По мнѣнію Рейхардта, Гайднъ и Моцартъ были романтиками по сравненію съ такими классиками, какъ Бахъ, Гендель и Глюкъ [22]. Гофманъ считалъ Бетховена романтикомъ [23]. Лишь при появленіи Вебера и Шуберта Бетховенъ былъ сопричисленъ къ классикамъ [24]. Съ другой стороны, къ романтикамъ, каковыми справедливо считались Веберъ и Шубертъ, были причислены также Мендельсонъ и Шуманъ [25]. Хотя Мендельсонъ былъ воспитанъ на классическихъ образцахъ, но онъ создалъ цѣлый рядъ произведеній романтическихъ по содержанію и въ то же время весьма изящныхъ по формѣ, которую онъ старался отнюдь не разрушать. Поэтому при сопоставленіи съ Шуманомъ, романтикомъ по преимуществу [26], Мендельсонъ почитается нѣкоторыми эстетиками за классика [27]. Отъ этихъ романтиковъ отличаютъ, въ свою очередь, позднѣйшихъ композиторовъ: Берліоза, Листа и Р. Вагнера, получившихъ названіе неоромантиковъ [28].

Если понятіе классицизма имѣетъ въ музыкѣ примѣненіе лишь въ смыслѣ условномъ и переносномъ, то терминъ «романтизмъ» примѣнимъ къ ней вполнѣ. По мнѣнію Гегеля, идеалъ архитектурной красоты классическій, а музыкальной—романтическій [29]. Музыка—искусство романтическое по преимуществу, а для романтиковъ музыка есть искусство по преимуществу. Захарія Вернеръ пишетъ: «Музыка потому выше другихъ искусствъ, что въ ней ничего не понять, что она, такъ сказать, ставитъ насъ въ непосредственное отношеніе къ міровой жизни (universum); сущность новаго искусства можно было бы такъ опредѣлить: оно стремится облагородить поэзію до высоты музыки» [30]. Для Гофмана музыка—самое романтическое изъ всѣхъ искусствъ; ея объектъ—безконечное, это праязыкъ природы, на которомъ одномъ лишь возможно уразумѣть пѣснь пѣсней деревьевъ и цвѣтовъ, животныхъ, камней и водъ [31].

Романтизмъ присущъ едва ли не всѣмъ родамъ музыки: оперѣ, симфоніи, сонатѣ, пѣснѣ и т. д. [32]. О романтической оперѣ Доммеръ пишетъ: «Миѳологія и античныя героическія преданія давно отжили свой вѣкъ и факти-

[21] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 8. Saint-Beuve указываетъ на то, что писатели, разсматриваемые нами какъ классики, въ свое время считались романтиками. «Gesammelte Schriften von Franz Liszt». Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1882. Bd. V. S. 190—191. J. Chantavoine, «Liszt». Paris 1910, p. 164 («Causeries du lundi» par A. Sainte-Beuve. Paris 1851. Tome III, «Quest-ce qu'un classique», p. 30—43. «Любой классикъ могъ быть временно революціонеромъ» (ibid. III, p. 33).

[22] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexicon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[23] Ibid. Bd. VIII, S. 396—397. Ср. E. Th. A. Hoffman, «Das Romantische bei Beethoven». См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 161. О романтизмѣ у Бетховена см. ibid. S. 168.

[24] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 397.

[25] Ibid. Bd. VIII, S. 400.

[26] Ibid. Bd. VIII, S. 400—401.

[27] Ibid. Bd. VIII, S. 397, 400.

[28] Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1906, стр. 1134.

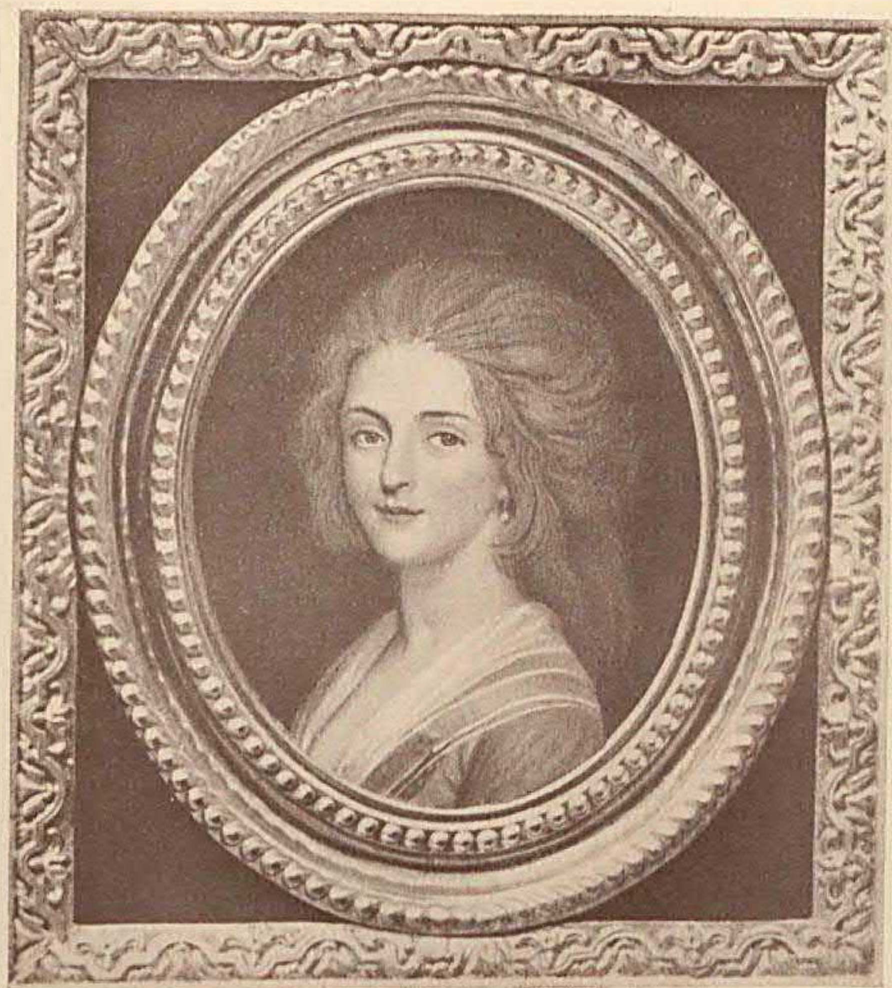
[29] M. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 396.

[30] А. Н. Веселовскій, «В. А. Жуковскій». Спб. 1904, стр. 473.

[31] Тамъ же, стр. 473.

[32] H. Mendel, «Musikalisches Conversations-Lexikon». Berlin 1877. Bd. VIII, S. 401.

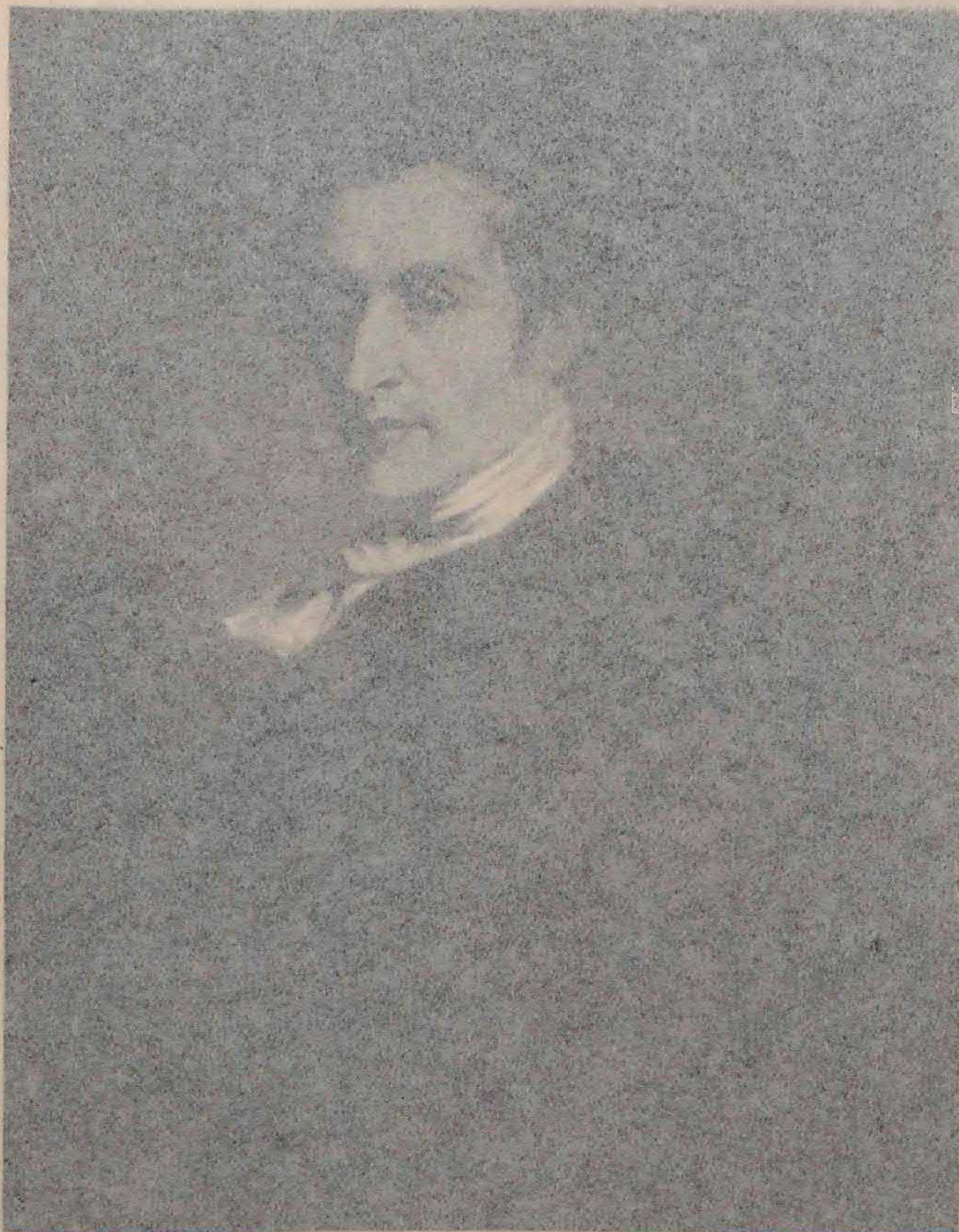
чески уже потеряли изъ-подъ ногъ почву, на которой долго и твердо держались, хотя въ народное сознаніе никогда, въ сущности, не проникали. Съ половины XVIII вѣка нѣмецкая оперетта, правда, нѣсколько приблизилась къ народу, выбирая предметомъ изображенія мѣщанскую жизнь или менѣе отдаленныя историческія событія и вообще придерживаясь національныхъ интересовъ;



*Мать Карла-Маріи ф. Вебера, Геновева, урожд. фонъ Бреннеръ.*
*Съ портрета Рафаэля Менга.*

но горизонтъ ея въ этихъ случаяхъ былъ, по большей части, такъ узокъ, что грозилъ уже слишкомъ приблизиться къ житейской прозѣ. Чтобы нѣкоторымъ образомъ вознаградить себя за эту скудость поэтическаго содержанія, нѣмецкая опера присоединилась къ вновь возникающему романтическому теченію въ отечественной поэзіи; преданіе и сказка съ ихъ таинственной и фантастической жизнью, окутанной сумракомъ давно прошедшихъ столѣтій; міръ призраковъ съ его дружественными и враждебными человѣку существами—силь-

фами, гномами, колдунами и злыми демонами; полная волшебныхъ чаръ жизнь въ лѣсахъ и на лонѣ природы, — все это послужило предметомъ для оперы, не только какъ богатый источникъ поэтическаго матеріала, но и какъ нѣчто, по существу своему близкое и родственное духу и фантазіи германскаго народа. Конечно, между этимъ волшебнымъ міромъ и реальной дѣйствительностью лежала цѣлая бездна; перенестись въ эту фантастическую область можно было лишь при нѣкоторомъ усиліи воображенія; романтическое направленіе не только не помогало разрѣшенію тревожныхъ вопросовъ реальной жизни, но скорѣе еще обостряло ихъ, такъ какъ фантазія человѣка, возбужденная представленіями о сверхъестественныхъ, чудесныхъ существахъ, омрачала его взглядъ на дѣйствительность и окончательно затемняла пониманіе ея истиннаго значенія и сущности. Стремясь оторваться отъ обыденной жизни и не имѣя достаточно могучихъ крыльевъ, чтобы воспарить къ высшимъ сферамъ бытія, человѣкъ впадалъ въ противоположную крайность, удаляясь въ призрачный міръ, правда, болѣе поэтическій, но не менѣе чуждый высшимъ идеаламъ и интересамъ человѣчества. Въ музыкѣ этотъ разладъ выступалъ пока еще не такъ ясно, какъ въ поэзіи: музыка все-таки имѣла средство хотя отчасти скрыть его,—энергичнымъ выраженіемъ чувства и страсти, живой обрисовкой характеровъ и вѣрнымъ изображеніемъ ситуацій, придавая дѣйствующимъ лицамъ своихъ произведеній художественный реализмъ и жизненную правдивость. Кромѣ того, слѣдуя этимъ путемъ, музыка все болѣе и болѣе обогащалась выразительными средствами, отыскивая подходящіе образы и колоритъ для изображенія этого волшебнаго міра, чѣмъ до сихъ поръ ей не приходилось заниматься. Помимо того,—имѣя дѣло съ матеріаломъ, заимствованнымъ изъ отечественнаго преданія, изъ народной поэзіи и сказки, а слѣдовательно образующимъ въ той или иной мѣрѣ народное достояніе съ явственнымъ національнымъ отпечаткомъ, — музыка и сама была поставлена въ необходимость стремиться воспринять въ себя народный духъ и получить національную окраску. А такъ какъ, въ противоположность универсальности Моцарта, она замыкалась теперь въ болѣе тѣсныя рамки, ей начала грозить опасность слишкомъ сильно поддаться субъективно-фантастическому направленію и снизойти до уровня простой сентиментальной мечтательности. И она не избѣгла этой опасности, потому что разладъ между реализмомъ въ искусствѣ и музыкѣ и тоской по недосягаемому призраку постепенно усиливался; съ одной стороны, музыка замыкалась въ узкій міръ субъективныхъ взглядовъ и чувствъ погружалась въ міровую скорбь, — съ другой же стороны, стремясь снова стать на реальную почву, ошибалась въ выборѣ средствъ и впадала въ матеріалистическое подражаніе природѣ. Подобнаго значенія,—какъ въ рукахъ Моцарта и Бетховена,—романтическая опера никогда не могла достигнуть, но, тѣмъ не менѣе, она создала нѣсколько прекрасныхъ продуктовъ, какъ то доказываютъ произведенія трехъ



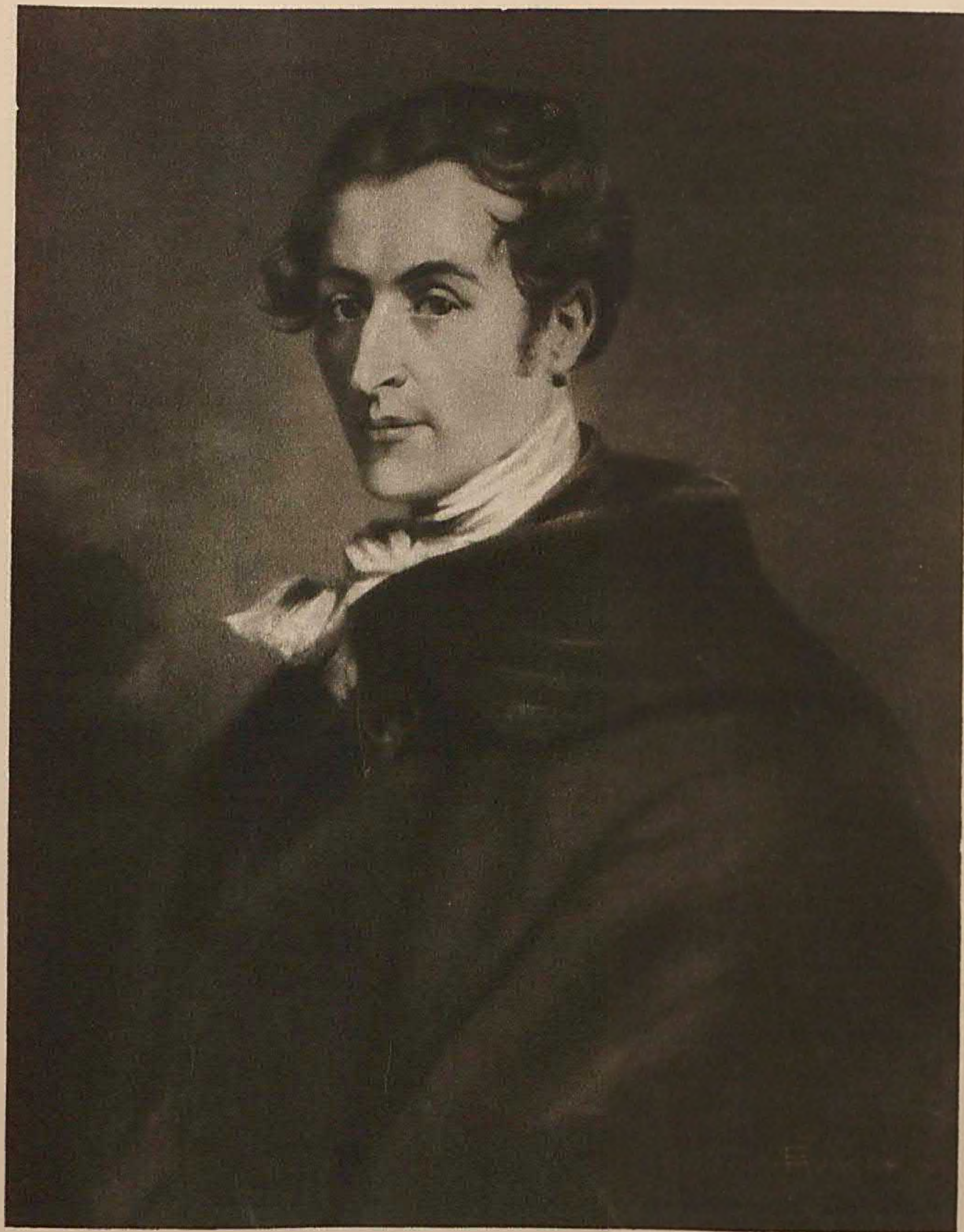
Ф. Румпфъ

„УНИОНЪ“ Петроградъ

КАРЛЪ-МАРІЯ ВЕБЕРЪ

7

фами, гномами, колдунами и злыми демонами; полная волшебныхъ чаръ жизнь въ лѣсахъ и на лонѣ природы, — все это послужило предметомъ для оперы, не только какъ богатый источникъ поэтическаго матеріала, но и какъ нѣчто, по существу своему близкое и родственное духу и фантазіи германскаго народа. Конечно, между этимъ волшебнымъ міромъ и реальной дѣйствительностью лежала цѣлая бездна; перенестись въ эту фантастическую область можно было лишь при нѣкоторомъ усиліи воображенія; романтическое направленіе не только не помогало разрѣшенію тревожныхъ вопросовъ реальной жизни, но скорѣе еще обостряло ихъ, такъ какъ фантазія человѣка, возбужденная представленіями о сверхъестественныхъ, чудесныхъ существахъ, омрачала его взглядъ на дѣйствительность и окончательно затемняла пониманіе ея истиннаго значенія и сущности. Стремясь оторваться отъ обыденной жизни и не имѣя достаточно могучихъ крыльевъ, чтобы воспарить къ высшимъ сферамъ бытія, человѣкъ впадалъ въ противоположную крайность, удаляясь въ призрачный міръ, правда, болѣе поэтическій, но не менѣе чуждый высшимъ идеаламъ и интересамъ человѣчества. Въ музыкѣ этотъ разладъ выступалъ пока еще не такъ ясно, какъ въ поэзіи: музыка все-таки имѣла средство хотя отчасти скрыть его,—энергичнымъ выраженіемъ чувства и страсти, живой обрисовкой характеровъ и вѣрнымъ изображеніемъ ситуацій, придавая дѣйствующимъ лицамъ своихъ произведеній художественный реализмъ и жизненную правдивость. Кромѣ того, слѣдуя этимъ путемъ, музыка все болѣе и болѣе обогащалась выразительными средствами, отыскивая подходящіе образы и колоритъ для изображенія этого волшебнаго міра, чѣмъ до сихъ поръ ей не приходилось заниматься. Помимо того,—имѣя дѣло съ матеріаломъ, заимствованнымъ изъ отечественнаго преданія, изъ народной поэзіи и сказки, а слѣдовательно образующимъ въ той или иной мѣрѣ народное достояніе съ явственнымъ національнымъ отпечаткомъ, — музыка и сама была поставлена въ необходимость стремиться воспринять въ себя народный духъ и получить національную окраску. А такъ какъ, въ противоположность универсальности Моцарта, она замыкалась теперь въ болѣе тѣсныя рамки, ей начала грозить опасность слишкомъ сильно поддаться субъективно-фантастическому направленію и снизойти до уровня простой сентиментальной мечтательности. И она не избѣгла этой опасности, потому что разладъ между реализмомъ въ искусствѣ и музыкѣ и тоской по недосягаемому призраку постепенно усиливался; съ одной стороны, музыка замыкалась въ узкій міръ субъективныхъ взглядовъ и чувствъ, погружалась въ міровую скорбь, — съ другой же стороны, стремясь снова стать на реальную почву, ошибалась въ выборѣ средствъ и впадала въ матеріалистическое подражаніе природѣ. Подобнаго значенія,—какъ въ рукахъ Моцарта и Бетховена,— романтическая опера никогда не могла достигнуть, но, тѣмъ не менѣе, она создала нѣсколько прекрасныхъ продуктовъ, какъ то доказываютъ произведенія трехъ



Ф. Румпфъ

„УНІОНЪ"-Петроградъ.

КАРЛЪ-МАРІЯ ВЕБЕРЪ

7

главныхъ ея представителей: Карла-Маріи фонъ Вебера, Людвига Шпора и Генриха Маршнера» [33].

Карлъ-Марія Веберъ [34] родился 18 декабря 1786 г. въ Эйтинѣ [35]. Отецъ его (Францъ-Антонъ Веберъ) велъ безпокойный образъ жизни. Онъ былъ военнымъ, но вышелъ въ отставку и поступилъ на гражданскую службу. Затѣмъ онъ бросилъ и эту должность и сдѣлался директоромъ кочующаго театра, при чемъ прожилъ большое состояніе своей жены, отъ которой у него было восемь человѣкъ дѣтей. Потомъ онъ получилъ мѣсто директора музыки въ Любекѣ (Францъ-Антонъ Веберъ игралъ на скрипкѣ и контрабасѣ) и Эйтинѣ. Послѣ смерти своей первой жены Францъ-Антонъ Веберъ отправился въ Вѣну, гдѣ познакомился съ Геновевой фонъ Бреннеръ. Хотя ей было лишь 17 лѣтъ, а ему 50, тѣмъ не менѣе, разница въ годахъ не помѣшала ему жениться на юной красавицѣ, ставшей матерью великаго композитора. Вскорѣ Францъ-Антонъ Веберъ бросилъ свое мѣсто, собралъ новую труппу въ Гамбургѣ, гдѣ тоже долго не ужился, и до глубокой старости все кочевалъ съ мѣста на мѣсто. При такомъ образѣ жизни Карлъ-Марія не могъ получить правильнаго, систематическаго образованія. Но зато его дѣтство протекло въ театральной атмосферѣ—за кулисами и на сценѣ. Поэтому онъ ознакомился съ театромъ во всѣхъ его деталяхъ, что дало ему возможность впослѣдствіи, при своей оперной дѣятельности, какъ бы инстинктивно достигать сценическихъ эффектовъ, содѣйствовавшихъ успѣху его произведеній [36].



*Аббатъ Фоглеръ. Съ гравюры Ф. Ф. Дурмера.*

Отъ пагубнаго вліянія закулиснаго міра на нравственность мальчика оберегала его мать. Отецъ же его очень желалъ сдѣлать изъ своего сына Wunderkind'а. Между тѣмъ музыкальная муштровка Франца-Антона Вебера приносила только вредъ. Къ счастью, въ Гильдбурггаузенѣ, куда семья Вебера перебралась въ 1796 г., 10-тилѣтній мальчикъ нашелъ въ лицѣ Гейшкеля учителя, который, по словамъ маленькихъ автобіографическихъ эскизовъ Вебера, «положилъ прочную основу сильной, отчетливой и характерной игрѣ на фортепіано и равномѣрному развитію обѣихъ рукъ» [37].

Въ слѣдующемъ году Карлъ-Марія Веберъ находится въ Зальцбургѣ, гдѣ беретъ уроки игры на фортепіано и контрапункта у Михаила Гайдна. Результатомъ этихъ занятій явились шесть фугеттъ («Sechs fughetten», op. 1) [38].

[33] Аррей фонъ-Доммеръ, «Руководство къ изученію исторіи музыки». Пер. съ нѣм. А. Желябужской. Москва 1884, стр. 621—622.

[34] Carl-Maria v. Weber, «Ein Lebensbild von Max-Maria v. Weber». Berlin 1912.

[35] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899, S. 4.

[36] Ibid. S. 3—5.

[37] «Skizze von C.-M. Webers Leben. Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben». Dresden. 14. März 1818. Mitgeteilt von Max v. Weber: «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Leipzig 1866. Bd. III. S. 176. Ср. H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 5—6, 107 (5 прим.).

[38] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 6.

13 марта 1798 г. умерла мать Вебера. Что потерялъ онъ въ ней, видно изъ слѣдующихъ словъ 3-ей главы его неоконченнаго романа «Tonkünstlers Leben»: «Мой отецъ доставлялъ себѣ удовольствіе выставлять меня напоказъ, все, что я ни создавалъ, находилъ прекраснымъ, въ присутствіи чужихъ людей ставилъ меня наравнѣ съ первыми нашими композиторами и такимъ образомъ безпощадно уничтожилъ бы присущее каждому чувство скромности, если бы небо не послало мнѣ ангела въ моей матери, которая, хотя и убѣждала меня въ моемъ ничтожествѣ, но не гасила во мнѣ искры, обѣщавшей послѣ большихъ усилій достиженіе прекрасной цѣли, и лишь давала этимъ усиліямъ надлежащее направленіе. Но вотъ моя добрая мать умерла, не сдѣлавъ плана воспитанія. Ея нѣжное чувство справедливости научило ее запечатлѣть во мнѣ правила, которыя навѣки сдѣлаются опорою моему существованію» [39].



*Іоганнъ Генебахеръ.*
*Съ позднѣйшей фотографіи.*

Занятія въ Зальцбургѣ прекратились въ слѣдующемъ году, потому что отецъ перевезъ своего сына въ Мюнхенъ, гдѣ Карлъ-Марія сталъ брать уроки у пѣвца Валлисхаузера и Непомука Кальхера. Послѣднему Карлъ-Марія обязанъ умѣніемъ писать четырехголосно. Результатомъ этихъ занятій явился цѣлый рядъ сочиненій и даже опера. Но все это при странныхъ обстоятельствахъ сгорѣло у Кальхера [40]. Въ этомъ несчастіи суевѣрный мальчикъ видѣлъ предостереженіе бросить музыку. Онъ сталъ заниматься изобрѣтенной Зенефельдеромъ литографіей, которую улучшилъ, и отлитографировалъ свое второе произведеніе: «Sechs Variationen für Clavier über ein Originalthema» [41]. Но ни сочиненіе, ни литографія не удостоились ожидаемаго одобренія. Однако, Карлъ-Марія и его отецъ отъ этого не унывали. Они переѣхали въ Фрейбергъ, гдѣ намѣревались поставить печатаніе на камнѣ на широкую ногу. Здѣсь они познакомились съ директоромъ театра фонъ Штейнбергомъ, предложившимъ мальчику имъ самимъ написанное либретто: «Das Waldmädchen». Карлъ-Марія тѣмъ охотнѣе принялся за сочиненіе оперы, что механическое занятіе литографированіемъ успѣло ему надоѣсть. Такъ была создана вторая опера Вебера: «Das stumme Waldmädchen», которая была поставлена въ Фрейбергѣ 24 ноября 1800 г., но успѣха не имѣла. Критическіе

---

[39] Max von Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Leipzig 1866. Bd. III, S. 252—253. Ср. H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 6.

[40] Высказывалось предположеніе, что самъ Веберъ впослѣдствіи сжегъ эти произведенія, находя ихъ совершенно незрѣлыми (La Mara, «Musikalische Studienköpfen». 2 Aufl. Leipzig 1874. Bd. I. S. 13. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 6, 107 (прим. 7-е).

[41] Г. Риманъ пишетъ, «что Веберъ и въ исторіи литографіи занимаетъ выдающееся мѣсто: онъ значительно улучшилъ этотъ способъ печатанія, незадолго передъ тѣмъ изобрѣтенный Зенефельдеромъ» (Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211).

отзывы объ этой оперѣ не понравились Францу Антону Веберу, который отъ имени своего сына написалъ возраженіе. Въ результатѣ послѣдовала яростная полемика, отъ которой и отецъ, и сынъ остались въ накладѣ [42]. Они вновь отправились въ Зальцбургъ, гдѣ Карлъ-Марія написалъ подъ руководствомъ Михаила Гайдна «Six petites pièces faciles p. le piano à quatre mains» [43] (1801 г.) и оперу «Peter Schmoll». Хотя Михаилъ Гайднъ и концертмейстеръ Оттеръ въ Зальцбургѣ очень ее хвалили, но она не имѣла успѣха при постановкѣ ея въ Аугсбургѣ (въ мартѣ 1803 г.). Передъ этимъ событіемъ въ 1802 г. Карлъ-Марія совершилъ съ своимъ отцомъ путешествіе въ сѣверную Германію и написалъ въ Гамбургѣ свою первую пѣсню «Die Kerze» [44].

Сознаніе недостаточности своего образованія, усугубленное неудачей оперы «Peter Schmoll» и раздѣляемое обожавшимъ его отцомъ, привело его къ рѣшенію отправиться въ Вѣну, чтобы учиться у аббата Фоглера [45]. Этотъ даровитый педагогъ подмѣтилъ недостатки въ музыкальномъ образованіи молодого человѣка, заключавшіеся, главнымъ образомъ, въ отсутствіи систематичности, и потребовалъ отъ своего ученика порядка и дисциплины. Такъ какъ въ сочиненіяхъ своихъ Веберъ обнаруживалъ въ то время нѣкоторую наклонность къ дилетантизму, ихъ пришлось на время бросить совсѣмъ. Фоглеръ занимался съ своимъ ученикомъ изученіемъ образцовыхъ произведеній, ихъ построенія, развитія и средствъ, которыми они пользовались. Такой анализъ конструкціи образцовыхъ произведеній ввелъ Вебера въ самую лабораторію техническаго творчества. Эти занятія продолжались до 1804 г., когда Веберъ, благодаря Фоглеру, получилъ мѣсто капельмейстера въ бреславльскомъ театрѣ [46].



*Веберъ въ возрастѣ 18 л. Съ картины Іос. Ланга.*

Ставъ во главѣ опернаго театра, Веберъ убѣдился, что его роль не должна ограничиваться лишь дирижированіемъ оркестромъ, а счелъ нужнымъ взять въ свои руки управленіе всѣмъ, происходящимъ на сценѣ— для достиженія единства стиля въ представленіи. Такимъ образомъ Веберъ является первымъ опернымъ капельмейстеромъ въ современномъ, вагнеровскомъ, смыслѣ [47]. Въ оркестрѣ Веберъ произвелъ важное перемѣщеніе: духовые инструменты, находившіеся непосредственно близъ дирижера, Веберъ удалилъ, а приблизилъ къ себѣ смычковый квартетъ, за которымъ размѣстилъ духовые. Это новшество, встрѣченное и оркестровыми музыкантами, и публикою силь-

---

[42] H. Gehrmann, «Carl-Maria v. Weber». Berlin 1899. S. 6.

[43] Ibid. S. 6—7, 112.

[44] Ibid. S. 7.

[45] Фоглеръ особенно полезенъ былъ Веберу какъ собиратель національныхъ мелодій: онъ первый обратилъ вниманіе своего ученика на ихъ высокое достоинство (ibid. S. 8).

[46] Ibid. S. 8. Въ Вѣнѣ Веберъ подружился съ ученикомъ Фоглера—Генсбахеромъ, въ обществѣ котораго велъ довольно разгульную жизнь (ibid. S. 8).

[47] Ibid. S. 9.

ной оппозиціей, впослѣдствіи сдѣлалось общепринятымъ на всѣхъ сценахъ. Наконецъ, Веберъ ввелъ цѣлый рядъ частичныхъ, общихъ и генеральныхъ репетицій. Всѣ эти нововведенія 18-тилѣтняго капельмейстера, между прочимъ и его быстрые темпы возбудили неудовольствія. Оттого пребываніе въ Бреславлѣ не было особенно пріятнымъ для Вебера. Впрочемъ, онъ нашелъ тамъ друзей. Особенно тѣсно сблизился онъ съ двумя мѣстными піанистами: Вильгельмомъ Бернеромъ и Клингхоромъ. Бернеръ отличался стремленіемъ къ оригинальности въ ущербъ естественной послѣдовательности аккордовъ, а Клингхоръ былъ представителемъ обычной старой солидной школы. Веберъ же отличался своими импровизаціями, въ которыхъ поражалъ богатствомъ идей. Близость съ названными піанистами имѣла весьма благотворное вліяніе на Вебера, какъ піаниста, способствуя его зрѣлости въ этой отрасли его дарованія [48]. Бернеръ спасъ жизнь Веберу, выпившему, по нечаянности, вмѣсто вина, глотокъ селитряной кислоты. Благодаря Бернеру были приняты мѣры, сохранившія жизнь Веберу, утратившему, однако, навсегда свой прекрасный голосъ. Тѣмъ временемъ безъ вѣдома Вебера были уволены нѣкоторыя лица изъ опернаго персонала, что очень огорчило Вебера, рѣшившагося подать въ отставку [49].



[48] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 9—10.

[49] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 10.



*Карлъ-Марія фонъ Веберъ.*

## II.

СТАВШИСЬ без мѣста, Веберъ нашелъ прiютъ у герцога Евгенiя Вюртембергскаго, въ замкѣ котораго (Карлсруэ въ Силезiи) Веберъ и его отецъ поселились осенью 1806 г. Веберъ получилъ званiе «музыкальнаго интенданта» и нашелъ при дворѣ герцога почитанiе со стороны своего высокаго покровителя, возможность не заботиться о кускѣ хлѣба, хорошихъ товарищей по искусству, благосклонную публику, досугъ для композиторской дѣятельности и возможность, благодаря придворной капеллѣ, въ любое время исполнять свои сочиненія. Оттого Веберъ сталъ заниматься композиціей гораздо прилежнѣе, чѣмъ въ Бреславлѣ, гдѣ были написаны лишь увертюра къ «Turandot» [1] и нѣсколько

[1] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 62—64.

номеровъ къ оперному либретто Rhode «Rübezahl» [2]. Въ Карлсруэ Веберъ написалъ варіаціи для альта (Alt-Viola), концертино для валторны, свои двѣ единственныя симфоніи и варіаціи для фортепіано на «Vien qua, Dorina bella». Къ сожалѣнію, пребываніе въ Карлсруэ было непродолжительнымъ. Герцогъ вмѣстѣ съ прусской арміей отправился въ походъ противъ Наполеона, а Вебера рекомендовалъ въ секретари своему брату, принцу Людвигу Вюртембергскому» [3].

Лѣтомъ 1807 г. Веберъ прибылъ въ Штуттгартъ, гдѣ провелъ три года. Хотя тамъ Веберъ велъ довольно разсѣянный образъ жизни, но находилъ время читать въ Королевской Библіотекѣ и проштудировалъ философскія произведенія Канта, Вольфа и Шеллинга. Такимъ образомъ Веберъ восполнилъ серьезнымъ чтеніемъ пробѣлы своего образованія [4].

Кромѣ того, пребываніе въ Штуттгартѣ было благопріятно для Вебера и въ музыкальномъ отношеніи. Онъ давалъ уроки игры на фортепіано дѣтямъ принца. Эти занятія послужили поводомъ къ сочиненію нѣсколькихъ фортепіанныхъ пьесъ [5]. Въ Штуттгартѣ же Веберъ написалъ музыку на стихотвореніе Рохлица «Der erste Ton». Въ томъ же городѣ Веберъ познакомился съ двумя личностями, имѣвшими на его музыкальное развитіе весьма благопріятное вліяніе, а именно: съ придворнымъ капельмейстеромъ Данци и опернымъ либреттистомъ Карломъ Гимеромъ. Вліянію Данци Веберъ обязанъ пѣвучестью и ритмичностью своей инструментальной музыки, а Карлъ Гимеръ убѣдилъ Вебера въ необходимости передѣлать оперу «Das Waldmädchen» (стр. 258 и 259). Въ результатѣ получилось либретто «Сильваны», на которое Веберъ въ Штуттгартѣ сталъ писать музыку. Начались уже репетиціи этой оперы, какъ вдругъ Веберъ, по приказанію короля, 9 февраля 1810 года былъ арестованъ по подозрѣнію во взяточничествѣ въ дѣлахъ объ освобожденіи ряда лицъ отъ воинской повинности. Хотя слѣдствіе обнаружило невиновность Вебера, тѣмъ не менѣе, молодой композиторъ долженъ былъ послѣ двухмѣсячнаго ареста покинуть Штуттгартъ. Знаменательно пребываніе въ этомъ городѣ для Вебера въ томъ отношеніи, что превратило молодого человѣка въ зрѣлаго мужа, ясно сознавшаго цѣль своей жизни, къ которой онъ энергично сталъ стремиться [6].

Хотя все, что было написано Веберомъ до сихъ поръ, не представляетъ самостоятельнаго художественнаго значенія, но интересно, въ смыслѣ біографическомъ, обнаруживая процессъ развитія будущаго геніальнаго оперного композитора и нѣкоторыя его характеристическія особенности, свидѣтельствующія, что всѣ его сочиненія болѣе или менѣе проникнуты драматическимъ элементомъ и могутъ до извѣстной степени разсматриваться

---

[2] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin 1899. S. 10.
[3] Ibid. S. 10—11.
[4] H. Gehrmann. Ibid. S. 11.
[5] Ibid. S. 11.
[6] Ibid. S. 11—12.

подготовкой къ созданію его трехъ великихъ оперъ: «Фрейшюцъ», «Эвріанта» и «Оберонъ», которыми увѣнчивается его творческая дѣятельность.

Шесть фугеттъ (ор. 1), изданныхъ въ 1798 г., «Variationen fürs Clavier über ein Originalthema» (ор. 2) и «Six petites pièces faciles à quatre mains» (ор. 3) (см. стр. 255, 256, 257) представляютъ лишь тотъ интересъ, что обнаруживаютъ знакомство юнаго композитора съ этими формами [7]. «Variationen über ein Thema aus Voglers Ballet «Kastor und Pollux», ор. 5, написаны тогда, когда Веберъ учился у Фоглера. Богатство фигурацій въ фортепіанныхъ пассажахъ здѣсь значительнѣе и стремленіе къ экспрессіи самостоятельнѣе, въ особенности во второй варіаціи, отличающейся изящнымъ голосоведеніемъ, и въ грустной минорной послѣдней варіаціи [8]. Варіаціи на арію изъ оперы Фоглера «Samori», ор. 6, и на «Vien qua, Dorina bella», ор. 7, ничего новаго въ себѣ не заключаютъ. Вообще варіаціи Вебера обнаруживаютъ стремленіе къ внѣшнему эффекту, поэтому изобилуютъ бравурными пассажами. Высокаго художественнаго значенія эти сочиненія не имѣютъ. Въ нихъ авторъ овладѣлъ варіаціонной формой. Упражняясь въ ней, онъ развилъ въ себѣ способность къ изобрѣтенію своеобразныхъ звуковыхъ комбинацій и фигуръ, звуковыхъ эффектовъ и музыкальной живописи. Шагъ впередъ представляетъ «Thème original varié pour le pianoforte», ор. 9. Здѣсь разнообразіе въ звуковой группировкѣ значительнѣе. Въ 4-ой варіаціи впервые встрѣчается испанскій танцовальный ритмъ, играющій такую важную роль въ сочиненіяхъ Вебера [9]. «Six pièces à quatre mains», ор. 10, представляютъ перлъ во всей фортепіанной литературѣ, поражая при всей своей простотѣ богатствомъ идей и округленностью своей формы. Это произведеніе своею пѣвучестью и ритмичностью обнаруживаетъ вліяніе Данци (см. стр. 262). Здѣсь Веберъ проявляетъ ту мелодичность, которая дѣлаетъ его произведенія столь очаровательными [10]. Еще болѣе были любимы въ свое время «Momento capriccioso», ор. 12, и «Grande Polonaise», ор. 21 [11].



*Фридрихъ Рохлицъ.*
*Съ рис. Авг. Беме.*

Кромѣ произведеній для фортепіано, ко времени пребыванія Вебера въ Карлсруэ (см. стр. 261—262) относятся произведенія и для другихъ инструментовъ, написанныя для членовъ придворной капеллы. «Concertino für Horn», сочиненное въ 1806 г. и переработанное въ Мюнхенѣ въ 1815 г., славится своею каденцовой ферматой, съ интересными акустическими эффек-

---

[7] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 13.
[8] Ibid. S. 13.
[9] Ibid. S. 13—14.
[10] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[11] Ibid. S. 14.

тами [12]. Къ 1806 же г. (см. стр. 262) относятся шесть варіацій для альта, (Alt-Viola).

Написанное для того же инструмента «Andante und Rondo Ungarese» (1809 г.), попурри для віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра ор. 20 (1808 г.) и девять варіацій для скрипки и фортепіано ор. 22, на норвежскую тему (1808 г.) [13], имѣютъ значеніе біографическое: благодаря этимъ и подобнымъ сочиненіямъ авторъ ознакомился съ названными оркестровыми инструментами, что позволило ему достигнуть впослѣдствіи въ своихъ оркестровыхъ сочиненіяхъ того современнаго колорита и тѣхъ звуковыхъ эффектовъ, которые дѣлаютъ инструментовку Вебера столь интересною и донынѣ [14]. Ко времени пребыванія Вебера въ Штуттгартѣ (см. стр. 262) относится квартетъ для фортепіано, скрипки, альта и віолончели въ B-dur (1809 г.) [15]. Этотъ квартетъ, состоящій изъ обычныхъ 4-хъ частей, сохраняетъ лишь внѣшнее подобіе этой формы камерной музыки, представляя на самомъ дѣлѣ пестрое нагроможденіе мелодій и модуляцій, безъ органической связи и логической послѣдовательности [16]. Еще ранѣе (въ 1807 г.) были написаны Веберомъ его двѣ единственныя симфоніи (см. стр. 260). И въ нихъ авторъ обнаружилъ лишь свое неумѣніе писать въ этой формѣ, требующей замкнутости тематическаго процесса. Въ этихъ симфоніяхъ — одна музыкальная мысль, по ассоціаціи, слѣдуетъ за другой съ довольно рыхлою связью. Надъ самодовлѣющимъ музыкальнымъ содержаніемъ преобладаютъ поэтическая идея и иллюстраціи отдѣльныхъ настроеній. Замѣтно стремленіе къ красочному, оркестровому блеску, дѣлающему Вебера предтечей Берліоза, Листа и др. [17].

Пѣсни Вебера теперь совершенно заслонены пѣснями Шуберта, Мендельсона, Шумана, Франца, Брамса и позднѣйшихъ авторовъ. Но пѣсни Вебера написаны частью ранѣе бетховенскихъ, частью тогда, когда пѣсни Бетховена были почти неизвѣстны. Поэтому, хотя пѣсни Вебера основаны на очень простомъ гармоническомъ фундаментѣ, кажутся очень наивными и сентиментальными, но представляютъ значительный успѣхъ, по сравненію съ предшествующими композиторами: Шульцомъ, Рейхардтомъ, Гиммелемъ и др. [18]. Главное значеніе пѣсенъ Вебера заключается въ ихъ народности и драматичности. Выше (на стр. 259, прим. 45) было упомянуто о благотворномъ вліяніи Фоглера, собирателя народныхъ пѣсенъ, на своего ученика, которому его педагогъ указалъ на ихъ высокое художественное достоинство, сознаваемое въ тѣ времена далеко не всѣми. Такъ, напримѣръ, Риль приводитъ мнѣніе, высказанное въ 1802 г. ученымъ историкомъ музыки Форкелемъ: «Мелодіи, которыя каждый въ состояніи тотчасъ

[12] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[13] Ibid. S. 14, 111—112.
[14] Ibid. S. 14.
[15] Ibid. S. 14, 111.
[16] H. Gehrmann, «Carl-Maria von Weber». Berlin. 1899. S. 14.
[17] Ibid. S. 15.
[18] Ibid. S. 15.

же пропѣть, принадлежатъ къ самому пошлому роду» [19]. Народный элементъ столь ярко обнаруживающійся въ пѣсняхъ Вебера, написанныхъ въ промежутки между операми: «Abu Hassan» и «Фрейшюцъ», сказывается и въ болѣе раннихъ пѣсняхъ упомянутаго автора. Точно также и драматизмъ столь сильно проникающій лучшія пѣсни Вебера, болѣе или менѣе за-

Письмо Вебера къ Фридриху Рохлицу.

мѣтенъ и въ предшествующихъ. Веберъ, сочиняя свои пѣсни, какъ бы покидаетъ свое «я» и переносится въ душу того лица, настроеніе котораго передаетъ своей музыкой. Эта чисто драматическая объективность сказывается также въ томъ, что Веберъ придаетъ многимъ своимъ пѣснямъ вполнѣ сценическій характеръ, такъ что слушателю представляется ситуація, въ которой находится поющее лицо. Тексты свои Веберъ заимствуетъ у

[19] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 143 (Ср. H. Gehrmann. «C.-M. von Weber». Berlin. 1899. S. 15).

незначительныхъ поэтовъ: Губица, Каннегиссера, Мюхлера и т. п. Впрочемъ, Веберъ писалъ пѣсни и на слова Тика, Гердера, Бюргера, Маттесона, Шенкендорфа, Фосса и Кёрнера [20]. Веберъ мало пользовался романтической лирикой вѣроятно потому, что въ ней чувствуется недостатокъ драматизма, а Веберъ преимущественно драматическій композиторъ [21]. Въ отношеніи формы Веберъ заслуживаетъ вниманія тѣмъ, что онъ первый въ нѣкоторыхъ своихъ пѣсняхъ сталъ писать не куплеты, а музыку, иллюстрирующую весь текстъ новыми мотивами. Но если даже каждая строфа начинается одинаковымъ образомъ, какъ, напримѣръ, въ пѣснѣ «Er an Sie», то средняя часть содержитъ новые гармоническіе обороты [22].

Изъ двухъ трехголосныхъ пѣсенъ, безъ аккомпанимента, написанныхъ въ 1803 г. и проникнутыхъ поистинѣ гайдновскою веселостью: «Ein Gärtchen und ein Häuschen drin wünscht'ich schon lange mir» и «Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien», послѣдняя вошла въ обработанную и оконченную Малеромъ оперу Вебера «Drei Pintos» [23].

Въ мартѣ 1808 г. Веберъ написалъ на слова Рохлица, лейпцигскаго писателя и критика, редактора журнала «Allgemeine musikalische Zeitung» [24], мелодраматическую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 262), состоящую изъ трехъ частей: оркестроваго вступленія, музыкальнаго сопровожденія стихотворенію и заключительной хоровой фуги на слова послѣдней строфы. Эта фуга обнаруживаетъ основательную контрапунктическую технику автора. Мелодраматическая обработка текста производила своею новизною большое впечатлѣніе. Музыкальная живопись, весьма красочная и успащенная смѣлыми гармоніями, въ особенности въ интродукціи, изображающей міровой хаосъ до созданія перваго звука, дѣлаетъ изъ этой кантаты весьма интересный опытъ въ програмной музыкѣ, имѣющій значеніе зародыша «симфонической поэмы» [25].

Что касается первыхъ попытокъ Вебера въ оперной музыкѣ, то отъ Singspiel'ей: «Die Macht der Liebe und der Weines», написаннаго въ 1799 г., когда автору было 12 лѣтъ, и «Das Waldmädchen» [26] для насъ ничего не сохранилось [27]. Третья опера Вебера «Peter Schmoll und seine Nachbarn» (см. стр. 259) написана (въ 1801 г.) [28] на сюжетъ одноименнаго разбойничьяго романа Крамера, переработанный въ оперное либретто Іосифомъ Тюрке. Либретто потеряно. Въ партитурѣ не приведено діалога. Отъ

[20] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 15—16.

[21] Philipp Spitta, «Zur Musik. Sechzehn Aufsätze Carl-Maria v. Weber» (1886). S. 280. (Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16, 107, прим. 12).

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16.

[23] Ibid. S. 16. Ср. ibid. S. 58, 70, 72—73.

[24] Ibid. S. 17. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 1141—1142.

[25] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Мелодрама въ кантатѣ «Der erste Ton» вслѣдствіе своей растянутости не производитъ столь художественнаго впечатлѣнія, какъ мелодрамы въ «Преціозѣ» и «Фрейшютцѣ» (Ibid. S. 17).

[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Полное названіе 2-го Singspiel'я — «Das stumme Waldmädchen» (Ibid. S. 6).

[27] Ibid. S. 17.

[28] Ibid. S. 115.

всей оперы осталась лишь одна увертюра и 20 сольныхъ номеровъ, отличающихся народнымъ нѣмецкимъ характеромъ. Аккомпаниментъ къ этимъ сольнымъ номерамъ еще весьма убогій, но уже обнаруживаетъ склонность автора къ характерной и оригинальной[29] инструментовкѣ. Такъ, напримѣръ,



Карлъ Марія фонъ Веберъ. Съ картины Шимона.

флейта piccolo употреблена въ сценахъ страшныхъ и комическихъ, а бассетгорнъ замѣняетъ свирѣль. Въ увертюрѣ проводятся мотивы, почерпнутые изъ самой оперы. Такъ, вторая тема взята изъ большой теноровой аріи № 8: «O Hoffnung, gütigste der Feen», а adagio изъ терцета № 14: «Empfanget hier des Vaters Segen». Въ 1807 г. эта увертюра была переработана авторомъ,

[29] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

незначительныхъ поэтовъ: Губица, Каннегиссера, Мюхлера и т. п. Впрочемъ, Веберъ писалъ пѣсни и на слова Тика, Гердера, Бюргера, Маттесона, Шенкендорфа, Фосса и Кёрнера [20]. Веберъ мало пользовался романтической лирикой вѣроятно потому, что въ ней чувствуется недостатокъ драматизма, а Веберъ преимущественно драматическій композиторъ [21]. Въ отношеніи формы Веберъ заслуживаетъ вниманія тѣмъ, что онъ первый въ нѣкоторыхъ своихъ пѣсняхъ сталъ писать не куплеты, а музыку, иллюстрирующую весь текстъ новыми мотивами. Но если даже каждая строфа начинается одинаковымъ образомъ, какъ, напримѣръ, въ пѣснѣ «Er an Sie», то средняя часть содержитъ новые гармоническіе обороты [22].

Изъ двухъ трехголосныхъ пѣсенъ, безъ аккомпанимента, написанныхъ въ 1803 г. и проникнутыхъ поистинѣ гайдновскою веселостью: «Ein Gärtchen und ein Häuschen drin wünscht ich schon lange mir» и «Mädchen, ach meide Männerschmeicheleien», послѣдняя вошла въ обработанную и оконченную Малеромъ оперу Вебера «Drei Pintos» [23].

Въ мартѣ 1808 г. Веберъ написалъ на слова Рохлица, лейпцигскаго писателя и критика, редактора журнала «Allgemeine musikalische Zeitung» [24], мелодраматическую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 262), состоящую изъ трехъ частей: оркестроваго вступленія, музыкальнаго сопровожденія стихотворенію и заключительной хоровой фуги на слова послѣдней строфы. Эта фуга обнаруживаетъ основательную контрапунктическую технику автора. Мелодраматическая обработка текста производила своею новизною большое впечатлѣніе. Музыкальная живопись, весьма красочная и усыщенная смѣлыми гармоніями, въ особенности въ интродукціи, изображающей міровой хаосъ до созданія перваго звука, дѣлаетъ изъ этой кантаты весьма интересный опытъ въ програмной музыкѣ, имѣющій значеніе зародыша «симфонической поэмы» [25].

Что касается первыхъ попытокъ Вебера въ оперной музыкѣ, то отъ Singspiel'ей: «Die Macht der Liebe und der Weines», написаннаго въ 1799 г., когда автору было 12 лѣтъ, и «Das Waldmädchen» [26] для насъ ничего не сохранилось [27]. Третья опера Вебера «Peter Schmoll und seine Nachbarn» (см. стр. 259) написана (въ 1801 г.) [28] на сюжетъ одноименнаго разбойничьяго романа Крамера, переработанный въ оперное либретто Іосифомъ Тюрке. Либретто потеряно. Въ партитурѣ не приведено діалога. Отъ

---

[20] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 15—16.

[21] Philipp Spitta, «Zur Musik. Sechzehn Aufsätze Carl-Maria v. Weber» (1886). S. 280. (Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16, 107, прим. 12).

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 16.

[23] Ibid. S. 16. Ср. ibid. S. 58, 70, 72—73.

[24] Ibid. S. 17. Ср. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 1141—1142.

[25] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Мелодрама въ кантатѣ «Der erste Ton» вслѣдствіе своей растянутости не производить столь художественнаго впечатлѣнія, какъ мелодрамы въ «Преціозѣ» и «Фрейшютцѣ» (Ibid. S. 17).

[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 17. Полное названіе 2-го Singspiel'я — «Das stumme Waldmädchen» (Ibid. S. 6).

[27] Ibid. S. 17.

[28] Ibid. S. 115.

всей оперы осталась лишь одна увертюра и 20 сольныхъ номеровъ, отличающихся народнымъ нѣмецкимъ характеромъ. Аккомпаниментъ къ этимъ сольнымъ номерамъ еще весьма убогій, но уже обнаруживаетъ склонность автора къ характерной и оригинальной [29] инструментовкѣ. Такъ, напримѣръ,



*Карлъ Марія фонъ Веберъ. Съ картины Шилона.*

флейта piccolo употреблена въ сценахъ страшныхъ и комическихъ, а бассетгорнъ замѣняетъ свирѣль. Въ увертюрѣ проводятся мотивы, почерпнутые изъ самой оперы. Такъ, вторая тема взята изъ большой теноровой аріи № 8: «O Hoffnung, gütigste der Feen», а adagio изъ терцета № 14: «Empfanget hier des Vaters Segen». Въ 1807 г. эта увертюра была переработана авторомъ,

[29] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899, S. 33.

прибавившимъ къ прежнимъ инструментамъ два кларнета, два фагота, басовый тромбонъ и третій барабанъ [30].

Слѣдующее музыкально-драматическое произведеніе Вебера—«Rübezahl» (1804 г.) [31], на либретто проф. Роде (см. стр. 262) состоитъ лишь изъ увертюры и трехъ номеровъ. Изъ этихъ трехъ номеровъ только два сохранились цѣликомъ: хоръ духовъ, свидѣтельствующій о томъ, что авторъ не умѣлъ тогда еще придавать музыкѣ характеръ демонически-фантастическій, и длинный квинтетъ, частью вошедшій впослѣдствіи въ «Jubel-ouverture» [32]. Шпоръ, которому Веберъ показывалъ эти отрывки, высказывается о нихъ какъ о работѣ вполнѣ дилеттантской. Увертюра была передѣлана въ 1811 г. и получила тогда названіе «Ouverture zum Beherrscher der Geister». Она производитъ впечатлѣніе оркестровой пьесы, бьющей на блестящій эффектъ [33].

Въ 1809 г. Веберъ написалъ музыку на «Turandot, Prinzessin von China» Шиллера (см. стр. 261). Всѣхъ музыкальныхъ номеровъ, вмѣстѣ съ увертюрой, семь. Въ нихъ употреблена китайская мелодія [34], которую Веберъ заимствовалъ изъ «Dictionnaire de Musique» (1764 г.) Ж.-Ж. Руссо (tome I) [35]. Первоначально (въ 1806 г.) Веберъ написалъ свою увертюру на китайскую мелодію («Overtura Chinesa»), не имѣя въ виду пьесы Шиллера. Лишь въ 1809 г. Веберъ рѣшилъ приспособить ее къ «Turandot» Шиллера [36]. Объ этой увертюрѣ самъ авторъ пишетъ въ своихъ сочиненіяхъ («Hinterlassene Schriften» [37], II, S. 178): «Барабаны и флейты исполняютъ странную мелодію, которую потомъ подхватываетъ весь оркестръ, воспроизводя ее въ разныхъ формахъ, фигурахъ и модуляціяхъ. Если не держаться вполнѣ тенденціи произведенія, то оно не въ состояніи произвести пріятнаго впечатлѣнія, — но, можетъ-быть, представляетъ, добросовѣстно задуманную характеристическую пьесу» [38]. Вся музыка Вебера къ «Turandot» Шиллера хотя странная, но вполнѣ соотвѣтствуетъ пьесѣ, на которую написана. Это произведеніе было исполнено въ первый разъ 20 сентября 1809 г. на придворномъ театрѣ въ Штуттгартѣ; и до сихъ поръ при сценической постановкѣ «Turandot» Шиллера исполняется съ музыкой Вебера [39].

На передѣланный Гимеромъ текстъ второй своей оперы «Waldmädchen» (см. стр. 258, 262) Веберъ написалъ новую—«Сильвану», надъ которой онъ

[30] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 18.

[31] Ibid. S. 114.

[32] Ibid. S. 18.

[33] Ibid. S. 18.

[34] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 62—63.

[35] Ibid. S. 62. Эта китайская мелодія передана нѣсколько иначе, чѣмъ въ «Музыкальномъ словарѣ» Руссо, у Amiot и Barrow (см. Ambros, «Geschichte der Musik». 2. Aufl. Leipzig 1880. Bd. I. S. 34).

[36] Сохранилась лишь эта передѣланная увертюра (1809 г.), а первоначальная (1806 г.) «Overtura Chinesa» потеряна (Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1866. S. 63.

[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 115).

[38] Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig 1886. S. 63).

[39] Ibid. S. 62—36.

работалъ, съ большими перерывами съ 1808 г. по 1810 г. Либретто отличается разными психологическими невѣроятностями и очень слабо въ драматическомъ отношеніи. Но на этотъ недостатокъ Веберъ не обращалъ особеннаго вниманія и впослѣдствіи, какъ это явствуетъ, напримѣръ, изъ «Эвріанты», его самаго зрѣлаго произведенія [40]. Опера «Сильвана» названа романтическою, но это лишь благодаря странному сюжету. Музыка же представляетъ смѣсь наивно-народныхъ пѣсенъ и большихъ колоратурныхъ арій и не возвышается надъ романтически-комическими Singspiel'ями Цумштеега, Вейгля, Гировеца и Венцеля Мюллера [41].

Всего лишь немногія черты возбуждаютъ здѣсь предчувствіе будущей геніальности Вебера [42]; такова, напримѣръ, пантомима. Умѣніе Вебера иллюстрировать и пояснять музыкой языкъ жестовъ имѣло впослѣдствіи громадное вліяніе на Р. Вагнера и благотворно повліяло на пѣвцовъ и пѣвицъ, заставивъ ихъ обращать болѣе вниманія на игру [43]. Въ восьмидесятыхъ годахъ XIX в. эта опера была переработана: Паскэ написалъ новое либретто, а Фердинандъ Лангеръ передѣлалъ музыку. Но едва ли эта передѣлка можетъ быть названа удачной. Недаромъ Гансликъ считаетъ подобную безцеремонность въ обращеніи съ чужимъ произведеніемъ — непозволительнымъ произволомъ [44].

Покинувъ Штуттгартъ (см. стр. 262), Веберъ, запасшись рекомендательными письмами отъ Данци (см. стр. 262), отправился со своимъ престарѣлымъ отцомъ въ Маннгеймъ, гдѣ въ мартѣ и апрѣлѣ 1810 г. далъ два концерта. Здѣсь Веберъ встрѣтился съ Готфридомъ Веберомъ [45], выдающимся теоретикомъ, музыкальнымъ писателемъ и композиторомъ, и подружился съ его родственникомъ — Александромъ фонъ Душомъ [46]. Вскорѣ послѣ своего второго концерта въ Маннгеймѣ Веберъ отправился въ Дармштадтъ, гдѣ нашелъ своего стараго учителя — аббата Фоглера, друга Генсбахера (см. стр. 259), и познакомился съ 16-тилѣтнимъ Мейерберомъ, который учился въ то время у Фоглера [47]. Послѣдствіемъ сближенія этихъ лицъ было основаніе въ Дармштадтѣ Карломъ-Маріей Веберомъ, Готфридомъ Веберомъ и Мейерберомъ общества «Harmonischer Verein» [48] съ цѣлью «содѣйствовать добру, внимательно относиться къ молодымъ, начинающимъ талантамъ, предостерегать противъ дурного, разоблачая его, и не впадать въ обычный рецензентскій

---

40 H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 18—19.

41 Ibid. S. 18.

42 Ibid. S. 18—19.

43 Ibid. S. 20. «Сильвана» была исполнена впервые въ Франкфуртѣ-на-Майнѣ 16 сентября 1810 г. (Ibid. S. 20).

44 Ibid. S. 20—21. Ср. E. Hanslik: «Musikalisches Skizzenbuch» («Der Modernen Oper», IV. Teil). «C.-M. v. Webers 100-ster Geburtstag», Berlin 1888, S. 232. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 20—21, 107. Прим. 14-е.

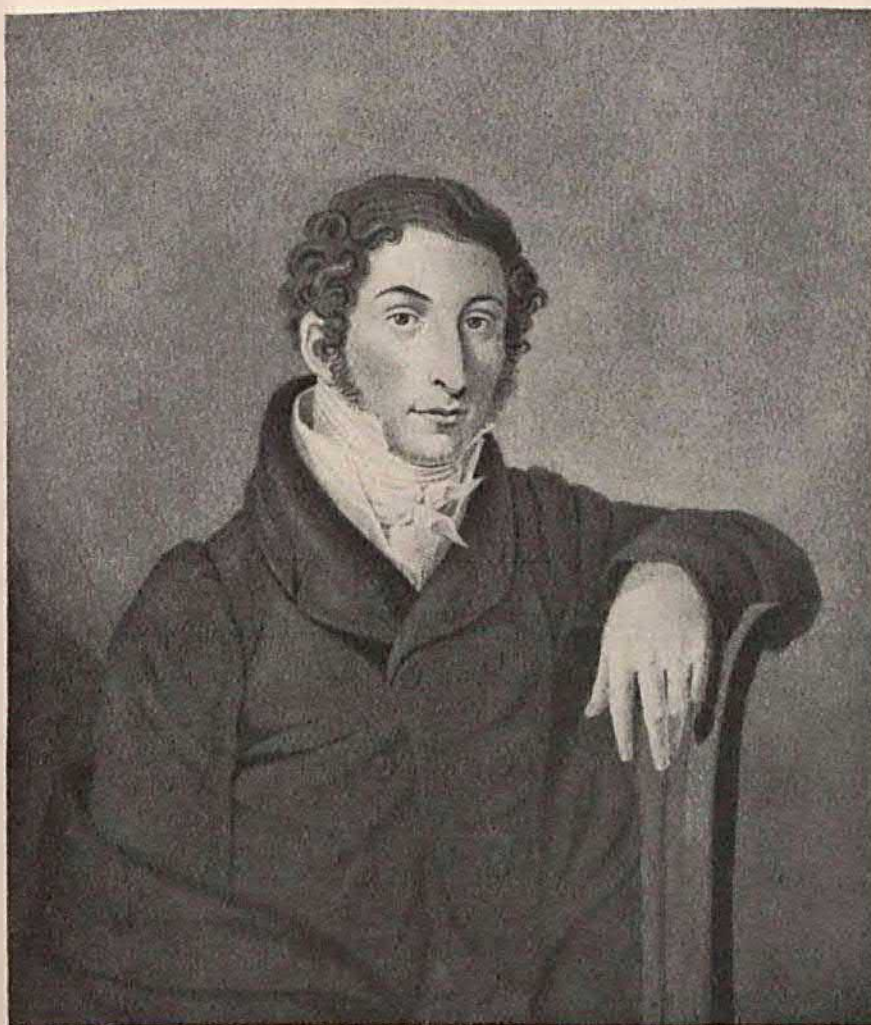
45 H. Gehrmann «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 22. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 210—211.

46 H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 22—23.

47 Ibid. S. 23.

48 Ibid. S. 23. Hans von Wolzogen, «Grossmeister deutscher Musik», S. 93. Hannover 1897. «Carl-Maria v. Weber». S. 92. H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23, 107. Прим. 16-е.

тонъ»[49]. Члены этого общества, во главѣ котораго находился Карлъ-Марія Веберъ, были лишь его друзья, а именно, кромѣ уже поименованныхъ выше учредителей, еще Генсбахеръ, Данци и В. Бернеръ[50]. Но, вслѣдствіе нерадѣнія членовъ, общество распалось. Одинъ Карлъ-Марія Веберъ продолжалъ свою



*Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Гравюра Югеля (Jügel).*

критическую дѣятельность въ духѣ этого общества. Одна изъ первыхъ статей Вебера, относящаяся къ 1810 году и написанная по внушенію Фоглера, заключаетъ въ себѣ разборъ вновь гармонизованныхъ Фоглеромъ «Двѣнадцати

[49] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23. Такимъ образомъ, задача этого общества была та же, которую преслѣдовала впослѣдствіи «Neue Zeitschrift für Musik» Шумана (ibid. S. 23).

[50] H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23. Фридрихъ-Вильгельмъ Бернеръ родился въ 1780 г. въ Бреславлѣ, умеръ тамъ же, 9 мая 1827 г. Онъ былъ органистомъ церкви св. Елизаветы въ Бреславлѣ, а потомъ директоромъ академическаго института церковной музыки (Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 114).

хораловъ І.-С. Баха» [51]. Изъ Дармштадта, гдѣ Веберъ успѣлъ написать нѣсколько сочиненій, между прочимъ, свой первый концертъ для фортепіано и Singspiel «Abu Hassan» (1811 г.) [52], даровитый виртуозъ, считавшійся однимъ изъ величайшихъ піанистовъ своего времени [53], отправился концертировать. 14 марта 1811 года онъ прибылъ въ Мюнхенъ, гдѣ далъ концертъ, въ которомъ было исполнено концертино для кларнета, столь понравившееся королю Максу I, что онъ поручилъ Веберу написать еще два концерта для названнаго инструмента. Веберъ написалъ эти концерты и другія произведенія для кларнета, имѣя въ виду ихъ исполненіе прекраснымъ мюнхенскимъ кларнетистомъ Берманомъ [54]. Въ мюнхенскомъ придворномъ оперномъ театрѣ былъ съ успѣхомъ исполненъ 24 мая того же 1811 г. «Abu Hassan» [55], а 9 августа Веберъ покинулъ Мюнхенъ и предпринялъ путешествіе по Швейцаріи, во время котораго былъ избранъ почетнымъ членомъ Швейцарскаго музыкальнаго общества («Helvetischer Musikverein») [56]. Въ Цюрихѣ Веберъ началъ писать: «Noth und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler», чтобы путешественникъ могъ ознакомиться съ музыкальною жизнью города и имѣть необходимыя свѣдѣнія для устройства концертовъ. Къ сожалѣнію, этотъ трудъ представляетъ лишь одни эскизные наброски. [57]. Изъ Швейцаріи Веберъ снова вернулся въ Мюнхенъ, гдѣ далъ концертъ 11 ноября 1811 г., а затѣмъ, вмѣстѣ со своимъ другомъ Берманомъ предпринялъ артистическое путешествіе въ Прагу, Веймаръ, Дрезденъ и Лейпцигъ. Въ Лейпцигѣ Веберъ лично познакомился съ Рохлицомъ, редакторомъ лейпцигскаго музыкальнаго органа «Allgemeine musikalische Zeitung» [58], съ которымъ уже ранѣе находился въ перепискѣ [59], и написалъ на его слова упомянутую кантату «Der erste Ton» (см. стр. 266). Лейпцигскіе писатели уговаривали Вебера бросить концертныя поѣздки и посвятить себя литературной дѣятельности. Подъ вліяніемъ этихъ уговоровъ Веберъ приступилъ къ выполненію давно задуманнаго плана — описать свою жизнь въ формѣ романа: «Tonkünstlers Erdenwallen». Но это сочиненіе представляетъ лишь отрывокъ. Веберъ вскорѣ отказался отъ мысли посвятить себя литературѣ и вмѣстѣ съ Берманомъ отправился въ Готу, куда ихъ пригласилъ герцогъ Эмиль-Леопольдъ-Августъ. Тамъ Веберъ познакомился съ знаменитымъ скрипачемъ и родственнымъ ему по романтическому направленію композиторомъ Шпоромъ [60]. Изъ Готы Веберъ совмѣстно съ Бер-

---

51 H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 23—24.

52 Ibid. S. 24.

53 Ibid. S. 33. «Веберъ былъ выдающимся и оригинальнымъ піанистомъ съ необыкновенной способностью къ растяженію пальцевъ, о чемъ свидѣтельствуютъ отчасти и его фортепіанныя произведенія» (Г. Риманъ, «Муз. словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 212).

54 H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 25.

55 Ibid. S. 25.

56 Ibid. S. 25.

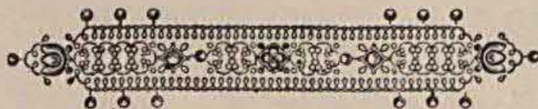
57 Ibid. S. 25.

58 Ibid. S. 25. Cp. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 1191—1192.

59 H. Gehrmann, «C. M. v. Weber». Berlin 1899. S. 25

60 Ibid. S. 25.

маномъ отправился въ Веймаръ, гдѣ произвелъ своей импровизаціей, въ особенности же своимъ мощнымъ crescendo, сильное впечатлѣніе на Виланда [61]. Наоборотъ, Гёте отнесся къ Веберу довольно невнимательно [62]. Изъ Веймара Веберъ и Берманъ отправились въ Дрезденъ, гдѣ дали концертъ, а потомъ въ Берлинъ, куда прибыли 20 февраля 1812 г. [63]. Въ Берлинѣ они дали два концерта, а Веберъ сталъ хлопотать о постановкѣ на берлинской оперной сценѣ своей «Сильваны», которая была дана съ блестящимъ успѣхомъ 10 іюля 1812 г. [64]. Но Веберу пришлось выслушать отъ камергера фонъ Дриберга серьезную критику своей оперы, до такой степени на него подѣйствовавшую, что онъ совершенно переработалъ двѣ аріи (№ 4 и 10) [65]. Пребываніе въ Берлинѣ принесло Веберу большую пользу, пріучивъ его къ строгой самокритикѣ [66]. Кромѣ того, подъемъ патріотическаго духа, столь тогда интенсивный въ столицѣ Пруссіи, очень содѣйствовалъ пробужденію любви къ родинѣ будущаго композитора «Лиры и Меча», а основанный въ Берлинѣ (въ 1809 г.) [67] Цельтеромъ первый лидертафель познакомилъ Вебера съ мощными эффектами проникнутаго національнымъ энтузіазмомъ мужского хора [68]. Подъ вліяніемъ вынесенныхъ впечатлѣній Веберъ написалъ басовую пѣсню для одноголоснаго хора съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ («Kriegseid» [69], на слова Коллина), которая была исполнена стражею у Бранденбургскихъ воротъ и произвела сильное впечатлѣніе [70]. Веберъ пробылъ въ Берлинѣ съ полгода, до 31 августа 1812 г. Въ этотъ день Веберъ покинулъ Берлинъ и отправился въ Готу, а потомъ въ Лейпцигъ (въ началѣ 1813 г.), гдѣ въ первый разъ исполнилъ съ большимъ успѣхомъ свой Es-dur'ный фортепіанный концертъ [71], и, наконецъ, въ Прагу, гдѣ получилъ мѣсто капельмейстера, которое занималъ съ 1813 до 1816 г. [72].



[61] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Cp. Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1864. Bd. I. S. 382—383.

[62] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Веберу и впослѣдствіи не удалось сблизиться съ Гёте, которому Цельтеръ далъ неодобрительный отзывъ о «Фрейшюцѣ» и «Эвріантѣ» (ibid. S. 26).

[63] Ibid. S. 26.

[64] Ibid. S. 27—28.

[65] Ibid. S. 28.

[66] Ibid. S. 27.

[67] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 759.

[68] R. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[69] «Kriegseid», für Männerstimmen Unisono mit Harmoniebegleitung («H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 113).

[70] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 32.

[71] Ibid. S. 28.

[72] Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 46.



Домъ въ которомъ жилъ Веберъ въ [illegible].

## III.



Ъ 1810 до 1812 г. Веберъ проявилъ весьма энергичную и плодотворную дѣятельность въ области литературы и композиціи. Онъ писалъ не только рецензіи, но также небольшіе литературные этюды, иногда возвышавшіеся едва ли не до художественности [1], и рѣзкія сатирическія сентенціи, въ которыхъ осмѣивалъ столь излюбленное въ тѣ времена колоратурное пѣніе [2]. Самымъ важнымъ литературнымъ произведеніемъ Вебера является фрагментъ его романа: «Tonkünstlers Leben» (см. стр. 271), въ которомъ встрѣчаются мѣста высоко-поэтическія, интересные разговоры объ эстетическихъ принципахъ, а также пародіи, осмѣивающія увлеченіе оперой того времени вообще и музыкой Россини въ особенности [3]. Но въ этомъ фрагментѣ встрѣчаются также мысли, свидѣтельствующія о неспособности Вебера понимать величайшаго композитора того времени—Бетховена—и его 3-ью симфонію [4].

Самое крупное музыкальное произведеніе того періода творчества Вебера представляетъ Singspiel «Abu Hassan», оконченный въ январѣ 1811 г. [5]. Вмѣстѣ съ «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта «Abu Hassan» Вебера является предшественникомъ позднѣйшей нѣмецкой комической оперы Лорцинга,

[1] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe (Spohr, Weber, Meyerbeer)». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 155. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 107. Прим. 20.

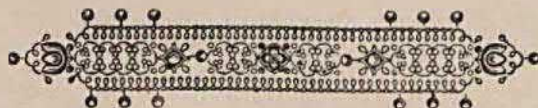
[2] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[3] Ibid. S. 29—30.

[4] Ibid. S. 30. Веберъ отнесся весьма неблагосклонно къ 4-й симфоніи Бетховена (см. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 101—102, 124), а 8-я убѣдила Вебера въ томъ, что ея авторъ сошелъ съ ума (ibid., p. 237, 251).

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 24, 30.

маномъ отправился въ Веймаръ, гдѣ произвелъ своей импровизаціей, въ особенности же своимъ мощнымъ crescendo, сильное впечатлѣніе на Виланда [61]. Наоборотъ, Гёте отнесся къ Веберу довольно невнимательно [62]. Изъ Веймара Веберъ и Берманъ отправились въ Дрезденъ, гдѣ дали концертъ, а потомъ въ Берлинъ, куда прибыли 20 февраля 1812 г. [63]. Въ Берлинѣ они дали два концерта, а Веберъ сталъ хлопотать о постановкѣ на берлинской оперной сценѣ своей «Сильваны», которая была дана съ блестящимъ успѣхомъ 10 іюля 1812 г. [64]. Но Веберу пришлось выслушать отъ камергера фонъ Дриберга серьезную критику своей оперы, до такой степени на него подѣйствовавшую, что онъ совершенно переработалъ двѣ аріи (№ 4 и 10) [65]. Пребываніе въ Берлинѣ принесло Веберу большую пользу, пріучивъ его къ строгой самокритикѣ [66]. Кромѣ того, подъемъ патріотическаго духа, столь тогда интенсивный въ столицѣ Пруссіи, очень содѣйствовалъ пробужденію любви къ родинѣ будущаго композитора «Лиры и Меча», а основанный въ Берлинѣ (въ 1809 г.) [67] Цельтеромъ первый лидертафель познакомилъ Вебера съ мощными эффектами проникнутаго національнымъ энтузіазмомъ мужского хора [68]. Подъ вліяніемъ вынесенныхъ впечатлѣній Веберъ написалъ басовую пѣсню для одноголоснаго хора съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ («Kriegseid» [69], на слова Коллина), которая была исполнена стражею у Бранденбургскихъ воротъ и произвела сильное впечатлѣніе [70]. Веберъ пробылъ въ Берлинѣ съ полгода, до 31 августа 1812 г. Въ этотъ день Веберъ покинулъ Берлинъ и отправился въ Готу, а потомъ въ Лейпцигъ (въ началѣ 1813 г.), гдѣ въ первый разъ исполнилъ съ большимъ успѣхомъ свой Es-dur'ный фортепіанный концертъ [71], и, наконецъ, въ Прагу, гдѣ получилъ мѣсто капельмейстера, которое занималъ съ 1813 до 1816 г. [72].



[61] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Ср. Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild», Leipzig 1864. Bd. I. S. 382—383.

[62] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 26. Веберу и впослѣдствіи не удалось сблизиться съ Гёте, которому Цельтеръ далъ неодобрительный отзывъ о «Фрейшюцѣ» и «Эвріантѣ» (ibid. S. 26).

[63] Ibid. S. 26.

[64] Ibid. S. 27—28.

[65] Ibid. S. 28.

[66] Ibid. S. 27.

[67] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901. стр. 759.

[68] R. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[69] «Kriegseid», für Männerstimmen Unisono mit Harmoniebegleitung («H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 113).

[70] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 32.

[71] Ibid. S. 28.

[72] Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 211. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28, 46.



*Домъ въ которомъ жилъ Веберъ въ Клейнъ-Гостервицѣ.*

## III.



Ъ 1810 до 1812 г. Веберъ проявилъ весьма энергичную и плодотворную дѣятельность въ области литературы и композиціи. Онъ писалъ не только рецензіи, но также небольшіе литературные этюды, иногда возвышавшіеся едва ли не до художественности [1], и рѣзкія сатирическія сентенціи, въ которыхъ осмѣивалъ столь излюбленное въ тѣ времена колоратурное пѣніе [2]. Самымъ важнымъ литературнымъ произведеніемъ Вебера является фрагментъ его романа: «Tonkünstlers Leben» (см. стр. 271), въ которомъ встрѣчаются мѣста высокопоэтическія, интересные разговоры объ эстетическихъ принципахъ, а также пародіи, осмѣивающія увлеченіе оперой того времени вообще и музыкой Россини въ особенности [3]. Но въ этомъ фрагментѣ встрѣчаются также мысли, свидѣтельствующія о неспособности Вебера понимать величайшаго композитора того времени—Бетховена—и его 3-ью симфонію [4].

Самое крупное музыкальное произведеніе того періода творчества Вебера представляетъ Singspiel «Abu Hassan», оконченный въ январѣ 1811 г. [5]. Вмѣстѣ съ «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта «Abu Hassan» Вебера является предшественникомъ позднѣйшей нѣмецкой комической оперы Лорцинга,

[1] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe (Spohr, Weber, Meyerbeer)». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 155. Cp. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 107. Прим. 20.

[2] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 28.

[3] Ibid. S. 29—30.

[4] Ibid. S. 30. Веберъ отнесся весьма неблагосклонно къ 4-й симфоніи Бетховена (см. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 101—102. 124), а 8-я убѣдила Вебера въ томъ, что ея авторъ сошелъ съ ума (ibid., p. 237, 251).

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899, S. 24, 30.

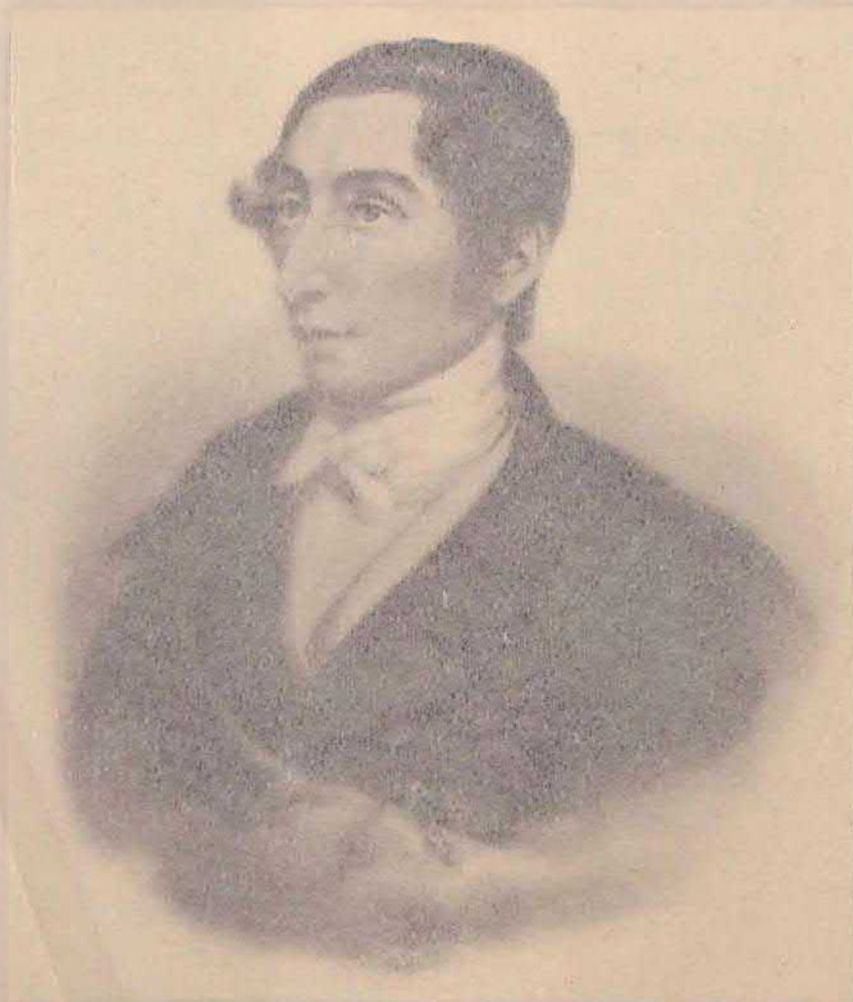
Николаи и Гётца [6]. Либретто этой оперы, написанное Гимеромъ и представляющее веселую комедію, вполнѣ соотвѣтствовало характеру Вебера [7], ведшаго въ то время довольно разгульную жизнь [8]. Вся музыка этой оперы, состоящая изъ увертюры и 9 номеровъ, написана въ быстромъ темпѣ, столь излюбленномъ Веберомъ. Лишь впослѣдствіи, въ 1823 г., при постановкѣ этой оперы въ Дрезденѣ, была прибавлена авторомъ еще арія Фатимы: «Hier liegt, welch martervolles Loos», въ медленномъ темпѣ [9]. Большихъ бравурныхъ арій съ виртуозными пассажами нѣтъ. Если кое-гдѣ встрѣчаются колоратуры, то онѣ не лишены мелодическаго интереса. Очень эффектенъ турецкій маршъ, возвѣщающій приближеніе повелителя, начинающійся pianissimo, разрастающійся въ постепенное crescendo и доходящій до мощнаго fortissimo, хотя и не достигающій того восточнаго колорита, присущаго турецкой музыкѣ въ «Оберонѣ» [10]. Первая тема увертюры слышится въ первомъ дуэтѣ и заключительномъ хорѣ. Повтореніе одного и того же мотива встрѣчается здѣсь впервые и, такимъ образомъ, представляетъ зародышъ лейтмотивной разработки, нашедшей свое полное развитіе въ операхъ Р. Вагнера [11].

Веберъ, бывшій большимъ гулякой, любившій ходить по ночамъ съ пріятелями и гитарой подъ мышкой, чтобы пѣть серенады разнымъ красоткамъ [12], написалъ нѣсколько пѣсенъ съ аккомпаниментомъ этого инструмента, столь соотвѣтствующаго ихъ декламаціонному характеру: «Damon und Chloe», «Schlaf Herzenssöhnchen» («Wiegenlied») и «Es sitzt die Zeit in weissem Kleid» [13]. Всѣ эти три пѣсни относятся къ 1810 г. [14]. Пасторально-эротическій характеръ первой и мистическій третьей еще болѣе усиливается гитарнымъ аккомпаниментомъ [15]. Вторая—колыбельная пѣсня представляетъ типъ настоящей народной пѣсни, съ искренней сердечностью выражающей материнскую любовь и заботливость. Недаромъ эта пѣсня вмѣстѣ съ «Jungfernkranz'омъ» изъ «Фрейшюца» пользуется изъ всѣхъ произведеній Вебера наибольшею популярностью [16]. Изъ прочихъ пѣсенъ этого періода особо примѣчательны: вставныя въ пьесу Коцебу «Der arme Minnesänger» «Lass mich schlummern», «Herzlein schweige», «Bettlerlied», «In der Berge Riesenschatten», «Du liebes, holdes himmelsüsses Wesen» и др. [17]. Изъ многоголосныхъ пѣсенъ Вебера обращаетъ на себя вниманіе «Turnierbankett» (1812 г.) для двухъ 4-хголосныхъ мужскихъ хоровъ и соло [18], а также произведенія Вебера, написанныя въ итальянскомъ стилѣ на итальянскій текстъ: три дуэта, три канцонетты, четыре большія концертныя аріи, къ которымъ присоединились впослѣдствіи

[6] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 30.
[7] Ibid. S. 30.
[8] Ibid. S. 11, 22, 23, 30.
[9] Ibid. S. 30—31.
[10] Ibid. S. 31.
[11] Ibid. S. 31—32.
[12] Ibid. S. 22.
[13] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[14] Ibid. S. 112.
[15] Ibid. S. 32.
[16] Ibid. S. 32.
[17] Ibid. S. 32.
[18] Ibid. S. 32, 113.

еще двѣ [19]. Въ ноябрѣ 1812 г. Веберъ написалъ гимнъ «In seiner Ordnung schafft der Herr» на слова Рохлица, для смѣшаннаго хора, квартета и оркестра, съ хораломъ «Drum lerne still dich fassen» и большой заключительной фугой [20].

Весьма интересны произведенія Вебера этого періода, написанныя для разныхъ инструментовъ, затѣйливыя комбинаціи которыхъ его такъ привле-



Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Рис. [illegible]

кали. «Такъ возникли разные, теперь большею частью забытые, концерты и концертины для всевозможныхъ инструментовъ: фагота, валторны, кларнета, фортепіано, альта, соло для віолончели, флейты, гармонихорда и даже дивертиссементъ для фортепіано и гитары» [21].

Въ 1810 г. Веберъ написалъ въ Маннгеймѣ для своего друга Душа (см. стр. 269) віолончельныя варіаціи, представляющія переработку «Боль-

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[20] Ibid. S. 32—33.
[21] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe. Weber als Klavierkomponist». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 275. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 33.

Николаи и Гётца [6]. Либретто этой оперы, написанное Гимеромъ и представляющее веселую комедію, вполнѣ соотвѣтствовало характеру Вебера [7], ведшаго въ то время довольно разгульную жизнь [8]. Вся музыка этой оперы, состоящая изъ увертюры и 9 номеровъ, написана въ быстромъ темпѣ, столь излюбленномъ Веберомъ. Лишь впослѣдствіи, въ 1823 г., при постановкѣ этой оперы въ Дрезденѣ, была прибавлена авторомъ еще арія Фатимы: «Hier liegt, welch martervolles Loos», въ медленномъ темпѣ [9]. Большихъ бравурныхъ арій съ виртуозными пассажами нѣтъ. Если кое-гдѣ встрѣчаются колоратуры, то онѣ не лишены мелодическаго интереса. Очень эффектенъ турецкій маршъ, возвѣщающій приближеніе повелителя, начинающійся pianissimo, разрастающійся въ постепенное crescendo и доходящій до мощнаго fortissimo, хотя и не достигающій того восточнаго колорита, присущаго турецкой музыкѣ въ «Оберонѣ» [10]. Первая тема увертюры слышится въ первомъ дуэтѣ и заключительномъ хорѣ. Повтореніе одного и того же мотива встрѣчается здѣсь впервые и, такимъ образомъ, представляетъ зародышъ лейтмотивной разработки, нашедшей свое полное развитіе въ операхъ Р. Вагнера [11].

Веберъ, бывшій большимъ гулякой, любившій ходить по ночамъ съ пріятелями и гитарой подъ мышкой, чтобы пѣть серенады разнымъ красоткамъ [12], написалъ нѣсколько пѣсенъ съ аккомпаниментомъ этого инструмента, столь соотвѣтствующаго ихъ декламаціонному характеру: «Damon und Chloe», «Schlaf Herzenssöhnchen» («Wiegenlied») и «Es sitzt die Zeit in weissem Kleid» [13]. Всѣ эти три пѣсни относятся къ 1810 г. [14]. Пасторально-эротическій характеръ первой и мистическій третьей еще болѣе усиливается гитарнымъ аккомпаниментомъ [15]. Вторая—колыбельная пѣсня представляетъ типъ настоящей народной пѣсни, съ искренней сердечностью выражающей материнскую любовь и заботливость. Недаромъ эта пѣсня вмѣстѣ съ «Jungfernkranz'омъ» изъ «Фрейшюца» пользуется изъ всѣхъ произведеній Вебера наибольшею популярностью [16]. Изъ прочихъ пѣсенъ этого періода особо примѣчательны: вставныя въ пьесу Коцебу «Der arme Minnesänger»—«Lass mich schlummern», «Herzlein schweige», «Bettlerlied», «In der Berge Riesenschatten», «Du liebes, holdes himmelsüsses Wesen» и др. [17]. Изъ многоголосныхъ пѣсенъ Вебера обращаетъ на себя вниманіе «Turnierbankett» (1812 г.) для двухъ 4-хголосныхъ мужскихъ хоровъ и соло [18], а также произведенія Вебера, написанныя въ итальянскомъ стилѣ на итальянскій текстъ: три дуэта, три канцонетты, четыре большія концертныя аріи, къ которымъ присоединились впослѣдствіи

[6] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 30.
[7] Ibid. S. 30.
[8] Ibid. S. 11, 22, 23, 30.
[9] Ibid. S. 30—31.
[10] Ibid. S. 31.
[11] Ibid. S. 31—32.
[12] Ibid. S. 22.
[13] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 32.
[14] Ibid. S. 112.
[15] Ibid. S. 32.
[16] Ibid. S. 32.
[17] Ibid. S. 32.
[18] Ibid. S. 32, 113.

еще двѣ [19]. Въ ноябрѣ 1812 г. Веберъ написалъ гимнъ «In seiner Ordnung schafft der Herr» на слова Рохлица, для смѣшаннаго хора, квартета и оркестра, съ хораломъ «Drum lerne still dich fassen» и большой заключительной фугой [20].

Весьма интересны произведенія Вебера этого періода, написанныя для разныхъ инструментовъ, затѣйливыя комбинаціи которыхъ его такъ привле-



*Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Рис. Цельнера, литогр. Энгельмана.*

кали. «Такъ возникли разные, теперь большею частью забытые, концерты и концертины для всевозможныхъ инструментовъ: фагота, валторны, кларнета, фортепіано, альта, соло для віолончели, флейты, гармонихорда и даже дивертиссементъ для фортепіано и гитары» [21].

Въ 1810 г. Веберъ написалъ въ Маннгеймѣ для своего друга Душа (см. стр. 269) віолончельныя варіаціи, представляющія переработку «Боль-

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899, S. 32.
[20] Ibid. S. 32—33.
[21] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe. Weber als Klavierkomponist». 2 Aufl. Stuttgart. 1862. Bd. II. S. 275. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 33.

шого попурри для віолончели» (ор. 20), написаннаго въ 1808 г. въ Штуттгартѣ. Вновь сочинены вступленіе, четвертая варіація и заключеніе [22]. «Adagio und Rondo» (1811 г.), написанное для гармонихорда (изобрѣтеннаго въ 1808 г. дрезденскимъ акустикомъ Кауфманомъ), инструмента въ родѣ фортепіано, на которомъ звукъ производился посредствомъ тренія о струны цилиндра, обтянутаго кожей [23], и концертъ для фагота (ор. 75), тоже относящійся къ 1811 г., обнаруживаютъ основательное изученіе композиторомъ инструментовъ, для которыхъ упомянутыя произведенія написаны [24]. Гораздо выше въ музыкальномъ отношеніи стоятъ сочиненія для кларнета, почти всѣ возникшія, благодаря дружбѣ автора съ мюнхенскимъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ, Берманомъ (см. стр. 271) [25]. Веберъ написалъ всего шесть сочиненій для кларнета, изъ которыхъ первыя четыре относятся къ 1811 г., а послѣднія два къ 1815 и 1816 г. [26]. Объ этихъ композиціяхъ Іенсъ пишетъ слѣдующее: «Всѣ шесть сочиненій для кларнета сохранили донынѣ свое значеніе для этого инструмента и, благодаря своему какъ абсолютному—музыкальному, такъ и относительному—инструментальному достоинству, ограждены отъ всякаго колебанія вкуса во времени» [27]. Самъ Веберъ писалъ въ письмѣ отъ 20 апрѣля 1811 г.: «Съ тѣхъ поръ, какъ я написалъ для Бермана Концертино, весь оркестръ точно взбѣсился, требуя отъ меня концертовъ» [28]. Оба концерта для кларнета (ор. 73 и 74), написанные въ 1811 г., представляютъ кульминаціонную точку всего сочиненнаго Веберомъ для смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ. Въ особенности замѣчателенъ второй концертъ, представляющій расширеніе формы въ современномъ смыслѣ употребленіемъ не двухъ темъ, а болѣе [29]. Семь варіацій для кларнета на тему изъ «Сильваны» (арія Мехтильды) съ аккомпаниментомъ фортепіано (1811 г. ор. 33) представляютъ дальнѣйшее развитіе этой формы самостоятельной разработкой темы, напоминая ее лишь одними гармоническими послѣдовательностями и періодическимъ построеніемъ [30].

Варіаціи для фортепіано на арію изъ «Іосифа» Мегюля: «A peine au sortir de l'enfance» (ор. 28), написанныя въ 1812 г., отличаются богатствомъ новыхъ виртуозныхъ эффектовъ [31]. Изъ двухъ концертовъ для фортепіано (ор. 11 и 32) первый (1810 г.), C-dur'ный, написанъ въ духѣ Моцарта и не представляетъ ничего оригинальнаго [32]. Второй концертъ (1812 г.), ор. 32, Es-dur'ный полонъ драматизма. Въ первой части обѣ темы, изъ которыхъ главная отличается энергіей, а побочная—мелодичностью, разра-

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.
[23] Ibid. S. 33. Ср. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 294.
[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33, 111.
[25] Ibid. S. 33.
[26] Ibid. S. 33.
[27] Fr. W. Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 133. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.
[28] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 34.
[29] Ibid. S. 34, 111.
[30] Ibid. S. 34, 112.
[31] Ibid. S. 35, 112.
[32] Ibid. S. 35, 111.

ботаны въ бравурныхъ и граціозныхъ пассажахъ. Въ серединѣ этой первой части фортепіано исполняетъ crescendo тремоло, служащее сопровожденіемъ мелодіи, данной віолончелямъ и фаготамъ. Здѣсь ясно слышится переходъ отъ прежней виртуозной формы концерта къ болѣе драматической



и содержательной. За первой частью слѣдуетъ полное настроенія Adagio (H-dur), о которомъ Амбросъ («Carl-Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur») говоритъ, что «оно напоминаетъ лунную волшебную ночь романтиковъ»[33]. Финаломъ служитъ рондо, полное

[33] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2 Aufl. Leipzig 1869. S. 44. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35, 107. Прим. 25-е.

шого попурри для віолончели» (ор. 20), написаннаго въ 1808 г. въ Штуттгартѣ. Вновь сочинены вступленіе, четвертая варіація и заключеніе [22]. «Adagio und Rondo» (1811 г.), написанное для гармонихорда (изобрѣтеннаго въ 1808 г. дрезденскимъ акустикомъ Кауфманомъ), инструмента въ родѣ фортепіано, на которомъ звукъ производился посредствомъ тренія о струны цилиндра, обтянутаго кожей [23], и концертъ для фагота (ор. 75), тоже относящійся къ 1811 г., обнаруживаютъ основательное изученіе композиторомъ инструментовъ, для которыхъ упомянутыя произведенія написаны [24]. Гораздо выше въ музыкальномъ отношеніи стоятъ сочиненія для кларнета, почти всѣ возникшія, благодаря дружбѣ автора съ мюнхенскимъ виртуозомъ на этомъ инструментѣ, Берманомъ (см. стр. 271) [25]. Веберъ написалъ всего шесть сочиненій для кларнета, изъ которыхъ первыя четыре относятся къ 1811 г., а послѣднія два къ 1815 и 1816 г. [26]. Объ этихъ композиціяхъ Іенсъ пишетъ слѣдующее: «Всѣ шесть сочиненій для кларнета сохранили донынѣ свое значеніе для этого инструмента и, благодаря своему какъ абсолютному—музыкальному, такъ и относительному—инструментальному достоинству, ограждены отъ всякаго колебанія вкуса во времени» [27]. Самъ Веберъ писалъ въ письмѣ отъ 20 апрѣля 1811 г.: «Съ тѣхъ поръ, какъ я написалъ для Бермана Концертино, весь оркестръ точно взбѣсился, требуя отъ меня концертовъ» [28]. Оба концерта для кларнета (ор. 73 и 74), написанные въ 1811 г., представляютъ кульминаціонную точку всего сочиненнаго Веберомъ для смычковыхъ и духовыхъ инструментовъ. Въ особенности замѣчателенъ второй концертъ, представляющій расширеніе формы въ современномъ смыслѣ употребленіемъ не двухъ темъ, а болѣе [29]. Семь варіацій для кларнета на тему изъ «Сильваны» (арія Мехтильды) съ аккомпаниментомъ фортепіано (1811 г. ор. 33) представляютъ дальнѣйшее развитіе этой формы самостоятельной разработкой темы, напоминая ее лишь одними гармоническими послѣдовательностями и періодическимъ построеніемъ [30].

Варіаціи для фортепіано на арію изъ «Іосифа» Мегюля: «A peine au sortir de l'enfance» (ор. 28), написанныя въ 1812 г., отличаются богатствомъ новыхъ виртуозныхъ эффектовъ [31]. Изъ двухъ концертовъ для фортепіано (ор. 11 и 32) первый (1810 г.), C-dur'ный, написанъ въ духѣ Моцарта и не представляетъ ничего оригинальнаго [32]. Второй концертъ (1812 г.), ор. 32, Es-dur'ный полонъ драматизма. Въ первой части обѣ темы, изъ которыхъ главная отличается энергіей, а побочная—мелодичностью, разра-

---

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

[23] Ibid. S. 33. Ср. Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901. стр. 294.

[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33, 111.

[25] Ibid. S. 33.

[26] Ibid. S. 33.

[27] Fr. W. Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 133. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 33.

[28] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 34.

[29] Ibid. S. 34, 111.

[30] Ibid. S. 34, 112.

[31] Ibid. S. 35, 112.

[32] Ibid. S. 35, 111.

ботаны въ бравурныхъ и граціозныхъ пассажахъ. Въ серединѣ этой первой части фортепіано исполняетъ crescendo тремоло, служащее сопровожденіемъ мелодіи, данной віолончелямъ и фаготамъ. Здѣсь ясно слышится переходъ отъ прежней виртуозной формы концерта къ болѣе драматической



*Карлъ-Марія фонъ Веберъ. Съ литогр. М. Кнебича.*

и содержательной. За первой частью слѣдуетъ полное настроенія Adagio (H-dur), о которомъ Амбросъ («Carl-Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur») говоритъ, что «оно напоминаетъ лунную волшебную ночь романтиковъ» [33]. Финаломъ служитъ рондо, полное

[33] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2 Aufl. Leipzig 1869. S. 44. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 35, 107. Прим. 25-е.

прелестныхъ, чисто-веберовскихъ мелодій [34]. Въ пассажахъ этого концерта современная фортепіанная техника находитъ свою исходную точку. Богатствомъ и блескомъ они значительно превосходятъ сочиненія Гуммеля, отъ котораго Веберъ отличается содержательностью своихъ идей, яркостью и интересомъ своихъ темъ и страстнымъ паѳосомъ своей экспрессіи. Такимъ образомъ, Веберъ въ своихъ фортепіанныхъ сочиненіяхъ занимаетъ мѣсто между Гуммелемъ и Шопеномъ, являясь непосредственнымъ предшественникомъ послѣдняго [35].

Въ одинъ годъ (1810) съ первымъ фортепіаннымъ концертомъ (стр. 276) написаны «Six Sonates progressives pour le piano avec violon obligé», предназначенныя для дѣтей [36], и первая большая фортепіанная соната, C-dur'ная (op. 24), возникшая въ одинъ годъ со вторымъ концертомъ (1812), предназначенная съ тремя позднѣйшими для виртуозовъ [37]. Эти сонаты не камерныя, а концертныя [38]. Въ нихъ техническіе эффекты инструмента преобладаютъ надъ идеей и формой, и въ этомъ отношеніи онѣ противоположны Бетховенскимъ, въ которыхъ самые смѣлые инструментальные эффекты всегда играютъ лишь роль средства для достиженія художественныхъ цѣлей, а техническія трудности всегда обусловлены необходимостью, вытекающей изъ идеи и формы даннаго произведенія [39]. Не отсюда ли происходила инстинктивная непріязнь Вебера къ Бетховену, создававшему въ это время свои величайшія камерныя произведенія [40]? Но если Веберъ, первый изъ новѣйшихъ композиторовъ, пересталъ писать настоящія сонаты въ точномъ смыслѣ слова, то его виртуозныя по преимуществу сонаты, окрашенныя въ поэтически-романтическій колоритъ, подготовляютъ сонаты позднѣйшія: Шумана, Шопена, Листа и отчасти Брамса, у которыхъ эта окраска отличается особенною яркостью. Риль пишетъ, что «Веберъ первый великій композиторъ, у котораго творчество не наивное, а сознательное, обоснованное общимъ образованіемъ, въ волшебный кругъ котораго онъ болѣе, чѣмъ кто-либо до него, ввелъ музыку, связавъ ее съ поэзіей, литературой и даже общественною жизнью своего времени и такимъ образомъ поднялъ также и соціальное положеніе композитора. То, что при этомъ потеряло искусство, выиграла общая культура» [41].



[34] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 35, 111.
[35] Ibid. S. 35.
[36] Ibid. S. 35.
[37] Ibid. S. 35. Послѣдняя часть C-dur'ной сонаты (op. 24), полная виртуознаго блеска, извѣстна подъ названіемъ «Perpetuum mobile» (Ibid. S. 37).
[38] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 35.
[39] Ibid. S. 35—36.
[40] Ibid. S. 36.
[41] W. H. Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2. Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 279. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 36, 107, прим. 26.



*Веберъ за дирижерскимъ пультомъ. Съ рис. Дж. Гайтера въ Лондонѣ 1826 г.*

## IV.



АНЯВЪ мѣсто капельмейстера въ Прагѣ (см. стр. 272), Веберъ поставилъ себѣ цѣлью поднять на должную высоту мѣстный оперный театръ, пришедшій въ упадокъ при его предшественникѣ, Венцелѣ Мюллерѣ. Веберъ отправился въ Вѣну, чтобы оттуда пригласить хорошихъ исполнителей. Хотя эта попытка и оказалась не вполнѣ удачной, тѣмъ не менѣе, пребываніе въ Вѣнѣ было весьма полезно Веберу, познакомившемуся тамъ съ піанистомъ Мошелесомъ и Гуммелемъ и прослушавшему тамъ разныя музыкальныя новинки [1]. Вернувшись въ Прагу, Веберъ сталъ осуществлять тамъ планы, которые имѣлъ еще въ Бреславлѣ (см. стр. 259—260). Веберъ понималъ задачу капельмейстера въ вагнеровскомъ смыслѣ, т.-е. какъ руководителя не только оркестра, но и всей оперы. Поэтому Веберъ не довольствовался завѣдываніемъ одной музыкальной частью, но взялъ на себя и обязанности режиссера, обращая вниманіе на всѣ детали: декораціи, танцы, группировку дѣйствующихъ лицъ на сценѣ, костюмы и пр. [2]. 9 сентября 1813 г. былъ данъ «Cortez» Спонтини, первая опера, поставленная въ Прагѣ подъ управленіемъ Вебера. Опера понравилась. Ея постановка дѣлала большую честь новому капельмейстеру [3].

Во время своего 3-хлѣтняго капельмейстерства въ Прагѣ Веберъ поставилъ: «Донъ-Жуана», «Фигаро» и «Тита» Моцарта, «Водовоза» Керубини, «Весталку» Спонтини, «Іосифа въ Египтѣ» Мегюля, «Фиделіо» Бетховена и «Фауста» Шпора. Разучиваніе «Фиделіо» помогло Веберу понять Бетховена, съ которымъ онъ впослѣдствіи сблизился [4]. «Фаустъ» Шпора

---

[1] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber», Berlin 1899. S. 38.

[2] Ibid. S. 38.

[3] Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1864. B. I. S. 423. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 38.

[4] H. Gehrmann, C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 38—39.

особенно былъ симпатиченъ Веберу благодаря романтическому характеру этой оперы. Для содѣйствія лучшему пониманію публикой исполнявшихся подъ управленіемъ Вебера произведеній онъ предпосылалъ имъ объяснительныя статьи, въ особенности, если произведеніе исполнялось въ первый разъ и публикѣ было неизвѣстно [5]. Подобную статью Веберъ предпослалъ «Фаусту» Шпора [6], впервые исполненному въ Прагѣ подъ управленіемъ Вебера. Въ этой статьѣ Веберъ обращаетъ вниманіе на лейтмотивы, проникающіе всю оперу и придающіе ей духовную связь, и очень хвалитъ этотъ пріемъ.



*Карлъ Марія фонъ Веберъ.*
*Съ англійской литографіи 1826 г.*

Увертюра состоитъ изъ мотивовъ оперы, какъ это дѣлалъ самъ Веберъ въ своихъ операхъ: «Peter Schmoll» и «Abu Hassan». Увертюра къ «Фаусту» Шпора, съ мотивами, почерпнутыми изъ оперы, сдѣлалась установленной нормой для позднѣйшихъ увертюръ Вебера [7]. Лучшая рецензія Вебера [8] изъ всѣхъ, написанныхъ въ Прагѣ, посвящена разбору оперы Гофмана «Ундина» (25 декабря 1816 г.) [9].

Хотя въ Прагѣ Веберъ сблизился съ романтиками Людвигомъ Тикомъ и Брентано, едва не побудившими его написать оперу «Tannhäuser», но Веберу не нравилось пребываніе въ Прагѣ и, когда онъ бралъ отпускъ, то уѣзжалъ изъ нея. Большую часть лѣта 1814 г. Веберъ провелъ въ Берлинѣ, гдѣ жители были охвачены національнымъ воодушевленіемъ, вызваннымъ освобожденіемъ отъ ига Наполеона. Плодомъ этого патріотическаго энтузіазма, которымъ было

---

[5] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39. Такія объяснительныя статьи къ произведеніямъ, предназначеннымъ къ исполненію, Веберъ продолжалъ писать и по переѣздѣ изъ Праги въ Дрезденъ (ibid. S. 39). W. Langhans, «Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 J.». Leipzig 1887. Bd. II. S. 359.

[6] Max v. Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Band. III. S. 101—103. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39, 101, прим. 28.

[7] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 39.

[8] Ibid. S. 39.

[9] Эрнстъ-Теодоръ-Амадей (собственно Вильгельмъ) Гофманъ, типичный романтическій писатель, авторъ фантастическихъ разсказовъ, страстно любилъ музыку и продолжительное время былъ профессіональнымъ музыкантомъ. О немъ см. Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901 г., стр. 389.

преисполнено и сердце Вебера, явились пѣсни на «Leyer und Schwert» Кёрнера [10]. Изъ нихъ четыре написаны для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано [11], а шесть для четырехъ мужскихъ голосовъ безъ аккомпанимента [12]. Позже (въ ноябрѣ 1816 г.) Веберъ написалъ одиннадцатую пѣсню изъ «Leyer und Schwert» Кёрнера: «Düst're Harmonien hör'ich klingen» [13], для которой частью сочинилъ новую музыку, а частью воспользовался композиціями павшаго героя-патріота [14].

Изъ пѣсенъ, написанныхъ для 4-хголоснаго мужского хора, особенно замѣчательны: «Lützows wilde Jagd», «Das Schwertlied» и «Gebet vor der Schlacht». Онѣ представляютъ недосягаемые образцы патріотическихъ пѣсенъ и произвели громадное впечатлѣніе, когда впервые были исполнены въ Прагѣ 6 января 1815 г., которое можно сравнить лишь съ эффектомъ «Wacht am Rhein» въ 1870 г. [15]. Хоръ «Gebet vor der Schlacht» вмѣстѣ съ «Leise, leise, fromme Weise» во «Фрейшюцѣ» представляютъ самое искреннее выраженіе религіознаго настроенія автора [16]. Изъ четырехъ пѣсенъ этого цикла, написанныхъ для пѣнія съ аккомпаниментомъ, «Der Abschied vom Leben» отличается глубокимъ чувствомъ и представляетъ образецъ мастерства, которое обнаружилъ Веберъ, положивъ на музыку текстъ, имѣющій форму сонета [17]. Но самая значительная по своему возвышенному настроенію пѣсня «Gebet während der Schlacht». Она представляетъ скорѣе музыкальную декламацію, написанную въ драматическомъ стилѣ, съ аккомпаниментомъ, представляющимъ высоко-художественную звуковую картину сраженія [18].



*Карикатура на Вебера. Съ рис. въ краскахъ въ королевской библіотекѣ въ Берлинѣ.*

Эти патріотическія пѣсни Вебера тотчасъ вытѣснили подобныя произведенія Берн. Ансельма Вебера, Метфесселя, Гиммеля и др. и сдѣлали имя своего автора чрезвычайно популярнымъ [19].

Къ патріотическимъ произведеніямъ Вебера принадлежитъ также кантата «Kampf und Sieg». Она была написана въ 1815 г. въ Мюнхенѣ подъ впечатлѣніемъ извѣстія о побѣдѣ при Белль-Альянсѣ, возбудившаго у всѣхъ жителей патріотическій энтузіазмъ [20]. Объ этомъ сочиненіи самъ авторъ

---

[10] H. Gehrmann. «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 40.

[11] Ibid. S. 40, 143.

[12] Ibid. S. 40, 143.

[13] Ibid. S. 40.

[14] Ibid. S. 41.

[15] Ibid. S. 41. Патріотическій гимнъ «Die Wacht am Rhein», текстъ котораго написанъ Максомъ Шнекенбургеромъ (умершимъ въ 1849 г.), сочиненъ дирижеромъ Liedertafel'я и хорового общества въ Крефельдѣ, Карломъ Вильгельмомъ въ 1854 г. Ранѣе, въ 1842 г., этотъ текстъ былъ положенъ на музыку бернскимъ органистомъ Венделемъ (Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 240).

[16] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 40.

[17] Ibid. S. 40.

[18] Ibid. S. 41.

[19] Ibid. S. 41.

[20] Ibid. S. 41.

пишетъ въ «Ansichten bei Composition der Cantate — Kampf und Sieg» [21]. Имѣя въ виду достиженіе драматическаго эффекта, авторъ отбросилъ всевозможныя украшенія, длинныя, выработанныя музыкальныя формы, какъ, напримѣръ, аріи. Для характеристики отдѣльныхъ національностей, принимавшихъ участіе въ сраженіи, послужили автору національные гимны и пѣсни. Народы и воины представлены хоромъ, а сольные номера посвящены аллегорическимъ лицамъ: Вѣрѣ, Надеждѣ и Любви, поющимъ между большими инструментальными и хоровыми номерами речитативы и маленькіе терцеты общаго созерцательнаго характера. Колоритная оркестровая картина (D-moll), представляющая большой успѣхъ въ сравненіи съ предыдущими произведеніями Вебера и могущая имѣть самостоятельное значеніе какъ бы симфонической поэмы, открываетъ битву. Кичливо раздается въ духовыхъ инструментахъ «Ah, ça ira», какъ бы намекая на побѣду французовъ. Но слышатся прусскіе охотничьи сигналы, усталые и упавшіе духомъ воины снова мужаются и привѣтствуютъ прусскихъ союзниковъ мелодіей изъ «Lützows Jagd» (см. стр. 281), которая съ геніальнымъ мастерствомъ вплетена въ эту кантату. Съ новою силою возобновляется битва. Маршъ на «Ah, ça ira» мнящихъ себя побѣдителями французовъ заглушается криками «ура» и побѣдною пѣснею «Heil dir im Siegerkranz» [22]. Веберъ поставилъ себѣ задачею: «Соединить отчетливо разграниченныя контрастирующія части безъ театральныхъ вспомогательныхъ средствъ» [23] и эту задачу выполнилъ мастерски. Заканчивается эта кантата хоромъ и сольнымъ квартетомъ, исполняющимъ фугу съ хораломъ, представляющую импозантный финалъ этого произведенія [24]. Если пѣсни Вебера на слова «Leyer und Schwert» Кёрнера имѣютъ вмѣстѣ съ патріотическимъ еще непреходящее художественное значеніе, то кантата «Kampf und Sieg», текстъ которой написанъ мюнхенскимъ поэтомъ и актеромъ Вольбрюкомъ, какъ и «Schlacht bei Vittoria» Бетховена, имѣла только временный, мимолетный успѣхъ, обусловленный возбужденіемъ національнаго чувства [25]. Эта кантата была исполнена въ первый разъ въ Прагѣ 22 декабря 1815 г. и съ еще большимъ успѣхомъ въ Берлинѣ 18 и 23 іюня того же года [26].

Къ патріотическимъ произведеніямъ, написаннымъ Веберомъ въ Прагѣ, относятся двѣ вставки къ пьесѣ Gutitz'a «Die Schlacht bei Leipzig» [27].

Ко времени пребыванія Вебера въ Прагѣ (а именно: къ 1813 г.) [28] относятся также слѣдующія его пѣсни: «Sind es Schmerzen, sind es Freuden», отличающаяся кипучею страстностью, «Unbefangenheit» и «Reigen». Объ «Unbefangenheit» Спитта замѣчаетъ, что эта пѣсня, «по своей яркой характерности и лукавой искренности представляетъ нѣчто совершенно новое въ пѣ-

---

[21] Max von Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Bd. III. S. 94—99. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41, 108, прим. 30.

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41—42.

[23] Ibid. S. 42.

[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 42.

[25] Ibid. S. 41.

[26] Ibid. S. 42.

[27] Ibid. S. 42.

[28] Ibid. S. 43.

мецкой музыкѣ» [29]; о «Reigen» названный писатель говоритъ, что «она изображаетъ настоящую сѣверо-германскую крестьянскую ярмарку: на переднемъ планѣ вертящаяся, ликующая пара, въ глубинѣ деревенскіе музыканты играютъ, по большей части фальшиво, на смычковыхъ и духовыхъ инструментахъ» [30] — и заключаетъ въ себѣ массу драматической [illegible] и безыскусственнаго комизма [31]. Противоположность этимъ пѣснямъ [illegible]
реализма представляетъ [illegible]
кима [illegible]
нѣжная любовная пѣсня «Die
Holdseligen sonder Wank» [32]. Въ
качествѣ добавочнаго номера для
пьесы Castelli «Diana von Poitiers»
Веберъ написалъ романсъ «Ein
König einst gefangen [illegible]
лодией ко [illegible]
ствіи воспользовался [illegible]
обработки оперы [illegible]
(см. стр. 268). [illegible]
кихъ шедевровъ, [illegible]
это время (1818 [illegible]
жать пѣсни: «[illegible]
zu dieser Stund[illegible]
[illegible]», «Die freien [illegible]
vier Temperamente [illegible]
der Geliebten». [illegible]
[illegible] Вебера [illegible]
пѣснями свидѣтельствуютъ «[illegible]
ri ro! der Sommer [illegible]
«S'is nichts mit den [illegible]
«Ich hab mir eine [illegible]
Самое забавное изъ [illegible]
ныхъ произведеній [illegible] in [illegible]putz-Häusel». Текстъ [illegible] von

[29] Ph. Spitta, [illegible] «C.-M. v. Weber» [illegible]

[30] Ibid. S. 284.

[31] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1889. S. 42.

[32] Ibid. S. 42—43.

[33] Ibid. S. 43

[34] Ibid. S. 113.

[35] Ibid. S. 43. Эта пѣсня имѣетъ соотношеніе съ «Mein Shatz ist auf der Wanderschaft» (ibid., S. 43, 54).

[36] Это латинское слово означаетъ «все, что угодно». Такъ назывались въ XVI—XVII в. пестрыя [illegible] мелодій, звукоподражанія и т. п. Другой видъ Quodlibet'а—сходный съ попурри, получался отъ юмористическаго нанизыванія отрывковъ изъ разнообразныхъ извѣстныхъ композицій (мотетовъ, мадригаловъ, хораловъ, chansons и пр.). Въ XVIII в. встрѣчаются также Quodlibet'ы для пѣнія, написанные по образцу итальянскихъ инструментальныхъ сочиненій и канцонъ (Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. Подъ ред. Ю. Энгеля 1901, стр. 613).

пишетъ въ «Ansichten bei Composition der Cantate — Kampf und Sieg» [21]. ИмѢя въ виду достиженіе драматическаго эффекта, авторъ отбросилъ всевозможныя украшенія, длинныя, выработанныя музыкальныя формы, какъ, напримѢръ, аріи. Для характеристики отдѢльныхъ національностей, принимавшихъ участіе въ сраженіи, послужили автору національные гимны и пѢсни. Народы и воины представлены хоромъ, а сольные номера посвящены аллегорическимъ лицамъ: ВѢрѢ, НадеждѢ и Любви, поющимъ между большими инструментальными и хоровыми номерами речитативы и маленькіе терцеты общаго созерцательнаго характера. Колоритная оркестровая картина (D-moll), представляющая большой успѢхъ въ сравненіи съ предыдущими произведеніями Вебера и могущая имѢть самостоятельное значеніе какъ бы симфонической поэмы, открываетъ битву. Кичливо раздается въ духовыхъ инструментахъ «Ah, ça ira», какъ бы намекая на побѢду французовъ. Но слышатся прусскіе охотничьи сигналы, усталые и упавшіе духомъ воины снова мужаются и привѢтствуютъ прусскихъ союзниковъ мелодіей изъ «Lützows Jagd» (см. стр. 281), которая съ геніальнымъ мастерствомъ вплетена въ эту кантату. Съ новою силою возобновляется битва. Маршъ на «Ah, ça ira» мнящихъ себя побѢдителями французовъ заглушается криками «ура» и побѢдною пѢснею «Heil dir im Siegerkranz» [22]. Веберъ поставилъ себѢ задачею: «Соединить отчетливо разграниченныя контрастирующія части безъ театральныхъ вспомогательныхъ средствъ» [23] и эту задачу выполнилъ мастерски. Заканчивается эта кантата хоромъ и сольнымъ квартетомъ, исполняющимъ фугу съ хораломъ, представляющую импозантный финалъ этого произведенія [24]. Если пѢсни Вебера на слова «Leyer und Schwert» Кёрнера имѢютъ вмѢстѢ съ патріотическимъ еще непреходящее художественное значеніе, то кантата «Kampf und Sieg», текстъ которой написанъ мюнхенскимъ поэтомъ и актеромъ Вольбрюкомъ, какъ и «Schlacht bei Vittoria» Бетховена, имѢла только временный, мимолетный успѢхъ, обусловленный возбужденіемъ національнаго чувства [25]. Эта кантата была исполнена въ первый разъ въ ПрагѢ 22 декабря 1815 г. и съ еще большимъ успѢхомъ въ БерлинѢ 18 и 23 іюня того же года [26].

Къ патріотическимъ произведеніямъ, написаннымъ Веберомъ въ ПрагѢ, относятся двѢ вставки къ пьесѢ Gutitz'a «Die Schlacht bei Leipzig» [27].

Ко времени пребыванія Вебера въ ПрагѢ (а именно: къ 1813 г.) [28] относятся также слѢдующія его пѢсни: «Sind es Schmerzen, sind es Freuden», отличающаяся кипучею страстностью, «Unbefangenheit» и «Reigen». Объ «Unbefangenheit» Шпитта замѢчаетъ, что эта пѢсня, «по своей яркой характерности и лукавой искренности представляетъ нѢчто совершенно новое въ пѢ-

---

[21] Max von Weber, «C.-M. v. Weber, ein Lebensbild». Leipzig 1866. Bd. III. S. 94—99. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41, 108, прим. 30.

[22] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 41—42.

[23] Ibid. S. 42.

[24] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 42.

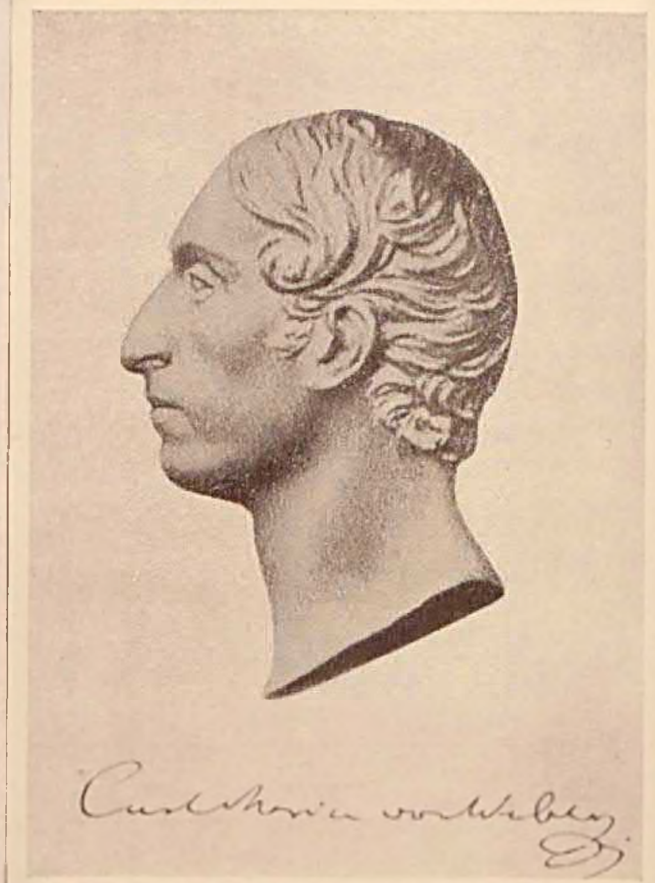
[25] Ibid. S. 41.

[26] Ibid. S. 42.

[27] Ibid. S. 42.

[28] Ibid. S. 43.

мецкой музыкѣ» [29]; о «Reigen» названный писатель говоритъ, что «она изображаетъ настоящую сѣверо-германскую крестьянскую ярмарку: на переднемъ планѣ вертящаяся, ликующая пара, въ глубинѣ деревенскіе музыканты, играющіе, по большей части фальшиво, на смычковыхъ и духовыхъ инструментахъ» [30] — и заключаетъ въ себѣ массу драматической силы и безыскусственнаго комизма [31]. Противоположность этимъ пѣснямъ, полнымъ реализма, представляетъ нѣсколькими днями позже сочиненная нѣжная любовная пѣсня «Der Holdseligen sonder Wank» [32]. Въ качествѣ добавочнаго номера для пьесы Castelli «Diana von Poitiers» Веберъ написалъ романсъ «Ein König einst gefangen sass», мелодіей ко ораго Лангеръ впослѣдствіи воспользовался для своей обработки оперы «Сильвана» [33] (см. стр. 268). Къ числу маленькихъ шедевровъ, возникшихъ въ это время (1816 г.) [34], принадлежатъ пѣсни: «Ach wär ich doch zu dieser Stund», «Die Gefangenen», «Die freien Sänger» и «Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten». О прилежныхъ занятіяхъ Вебера народными пѣснями свидѣтельствуютъ: «Tra ri ro! der Sommer, der ist do», «S'is nichts mit den alten Weibern», «Ich hab mir eins erwählet» [35]. Самое забавное изъ этихъ народныхъ произведеній представляетъ Quodlibet [36]: «Se geht es in Schnützelputz-Häusel». Текстъ этого произведенія заимствованъ изъ «Büschings und von



*Карлъ-Марія фонъ Веберъ.*

[29] Ph. Spitta, «Zur Musik». Sechzehn Aufsätze. «C.-M. v. Weber». 1886. S. 284.

[30] Ibid. S. 284.

[31] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1889. S. 42.

[32] Ibid. S. 42—43.

[33] Ibid. S. 43

[34] Ibid. S. 113.

[35] Ibid. S. 43. Эта пѣсня имѣетъ соотношеніе съ «Mein Shatz ist auf der Wanderschaft» (ibid., S. 43, 54).

[36] Это латинское слово означаетъ «все, что угодно». Такъ назывались въ XVI—XVII в. пестрыя вокальныя произведенія, въ которыхъ шуточнымъ образомъ смѣшивались всевозможныя мелодіи, звукоподражанія и т. п. Другой видъ Quodlibet'а— сходный съ попурри, получался отъ юмористическаго нанизыванія отрывковъ изъ разнообразныхъ извѣстныхъ композицій (мотетовъ, мадригаловъ, хораловъ, chansons и пр.). Въ XVIII в. встрѣчаются также Quodlibet'ы для пѣнія, написанные по образцу итальянскихъ инструментальныхъ сочиненій и канцонъ (Г. Риманъ, «Муз. Сл.» Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва. Подъ ред. Ю. Энгеля 1901, стр. 613).

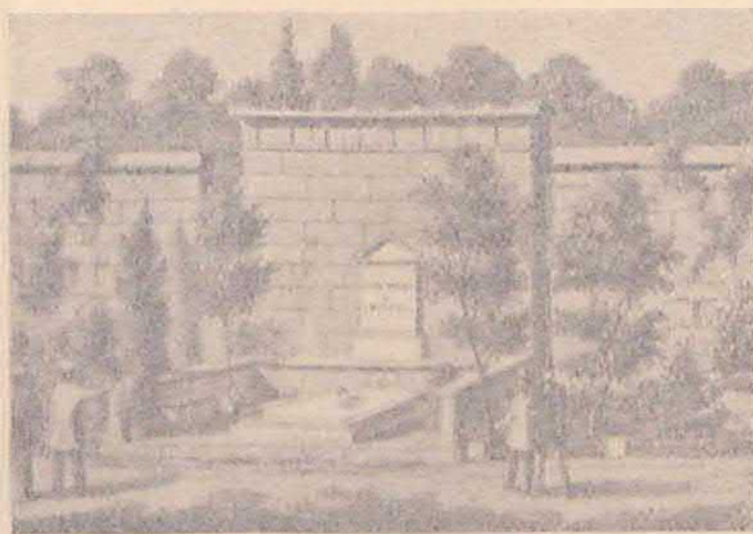
der Hagens deutschen Volksliedern». Сначала Веберъ положилъ этотъ текстъ на два голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, но названное произведеніе появилось также и для одного голоса [37].

Въ это же время Веберъ занимался и инструментальною музыкой. Къ 1813 г. относится переработка написаннаго для альта (см. стр. 264) «Andante und Rondo ongarese» для фагота (op. 35) и передѣлка (въ 1815 г.) Концертино для валторны (op. 45), написаннаго еще въ 1806 г. (см. стр. 262). Въ 1815 г. Веберъ написалъ «Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell in B-dur» op. 34. Этотъ квинтетъ представляетъ, не камерное сочиненіе, а скорѣе концертъ для кларнета, съ сопровожденіемъ смычковаго квартета [38]. «Grand Duo concertant für Pianoforte und Clarinette in Es-dur» (1816 г.) имѣетъ обѣ партіи фортепіано и кларнета одинаково развитыя въ первой и послѣдней части, а во второй, кларнетъ является сольнымъ инструментомъ, для котораго фортепіано играетъ по большей части лишь сопровожденіе [39]. Сочиненія для оркестровыхъ инструментовъ помогли Веберу достигнуть того современнаго оркестроваго стиля, который съ такимъ блескомъ обнаружился въ партитурѣ его «Фрейшюца» [40].

Для фортепіано Веберъ написалъ въ 1815 г. варіаціи на русскую тему (Variationen für Pianoforte üb. «Schöne Minka»), op. 40 [41], а въ 1816 Divertimento für Pianoforte und Guitarre, op. 38 [42]. Къ тому же 1816 г. относятся сонаты для фортепіано As-dur, op. 39, и D-moll, op. 49 [43]. Изъ нихъ первая представляетъ одинъ изъ величайшихъ шедевровъ романтической инструментальной музыки, благодаря богатству интересныхъ музыкальныхъ мыслей, замкнутости и сжатости формы, красочной мелодичности и смѣлой ритмикѣ. Оттого эта соната не забыта и до сихъ поръ исполняется въ концертахъ [44]. Рѣже слышится D-moll'-ная (op. 49), состоящая не изъ 4-хъ, а изъ 3-хъ частей, задуманная въ менѣе широкомъ масштабѣ, чѣмъ As-dur'ная, въ сравненіи съ которой, впрочемъ, D-moll'ная имѣетъ преимущество въ томъ, что написана проще и яснѣе, и голосоведеніе въ ней строже [45].



37 H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43.
38 Ibid. 43.
39 Ibid. S. 44.
40 Ibid. S. 44.
41 H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 44, 112.
42 Ibid. S. 44, 112.
43 Ibid. S. 44, 111.
44 Ibid. S. 44—45.
45 Ibid. S. 45.





А Пасхѣ 1816 г. Веберъ подалъ въ отставку и уѣхалъ изъ Праги въ Берлинъ, гдѣ былъ помолвленъ съ пѣвицей Каролиной Брандтъ [1], исполнявшей съ особеннымъ успѣхомъ роль Сильваны при первой постановкѣ этой оперы [2],—роль, требующую не одного только виртуознаго пѣнія, какъ итальянскія оперы, но содержащую въ себѣ серьезныя мимическія задачи [3]. Кромѣ того, музыкальная подготовка г-жи Веберъ оказалась столь значительной, что она иногда помогала своему мужу совѣтами въ его сочиненіяхъ [4]. На Рождествѣ въ томъ же 1816 г. Веберъ получилъ мѣсто придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ [5], куда прибылъ 17 января 1817 г. [6], чтобы взять на себя организацію вновь основанной нѣмецкой оперы (1816 г.) [7]. Въ Дрезденѣ безраздѣльно царила итальянская опера. На ея сторонѣ былъ дворъ и высшій кругъ общества [8]. Веберъ былъ приглашенъ на постъ капельмейстера нѣмецкой оперы [9], открытіе которой являлось лишь уступкой требованіямъ времени [10]. Вступивъ въ исполненіе своей должности, онъ помѣстилъ въ «Abendzeitung» статью

---

[1] H. Gehrmann. «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46. Свадьба Вебера съ Каролиной Брандтъ состоялась въ Берлинѣ 4 ноября 1817 г. (Max von Weber. «C.-M. v. Weber» Ein Lebensbild. Leipzig 1864. Bd. I, S. 536—537. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46).

[2] Ibid. S. 20, 46.

[3] Ibid. S. 20.

[4] Ibid. S. 50.

[5] Ibid. S. 46.

[6] Ibid. S. 47.

[7] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901. стр. 211.

[8] H. Germann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 47.

[9] Ibid. S. 46, 47.

[10] Ibid. S. 47.

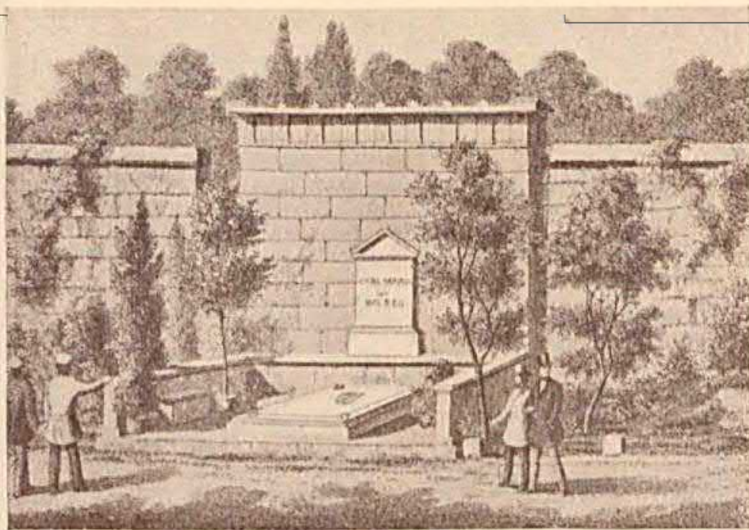
der Hagens deutschen Volksliedern». Сначала Веберъ положилъ этотъ текстъ на два голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, но названное произведеніе появилось также и для одного голоса [37].

Въ это же время Веберъ занимался и инструментальною музыкой. Къ 1813 г. относится переработка написаннаго для альта (см. стр. 264) «Andante und Rondo ongarese» для фагота (ор. 35) и передѣлка (въ 1815 г.) Концертино для валторны (ор. 45), написаннаго еще въ 1806 г. (см. стр. 262). Въ 1815 г. Веберъ написалъ «Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell in B-dur» ор. 34. Этотъ квинтетъ представляетъ, не камерное сочиненіе, а скорѣе концертъ для кларнета, съ сопровожденіемъ смычковаго квартета [38]. «Grand Duo concertant für Pianoforte und Clarinette in Es-dur» (1816 г.) имѣетъ обѣ партіи фортепіано и кларнета одинаково развитыя въ первой и послѣдней части, а во второй, кларнетъ является сольнымъ инструментомъ, для котораго фортепіано играетъ по большей части лишь сопровожденіе [39]. Сочиненія для оркестровыхъ инструментовъ помогли Веберу достигнуть того современнаго оркестроваго стиля, который съ такимъ блескомъ обнаружился въ партитурѣ его «Фрейшюца» [40].

Для фортепіано Веберъ написалъ въ 1815 г. варіаціи на русскую тему (Variationen für Pianoforte üb. «Schöne Minka»), ор. 40 [41], а въ 1816 Divertimento für Pianoforte und Guitarre, ор. 38 [42]. Къ тому же 1816 г. относятся сонаты для фортепіано As-dur, ор. 39, и D-moll, ор. 49 [43]. Изъ нихъ первая представляетъ одинъ изъ величайшихъ шедевровъ романтической инструментальной музыки, благодаря богатству интересныхъ музыкальныхъ мыслей, замкнутости и сжатости формы, красочной мелодичности и смѣлой ритмикѣ. Оттого эта соната не забыта и до сихъ поръ исполняется въ концертахъ [44]. Рѣже слышится D-moll'-ная (ор. 49), состоящая не изъ 4-хъ, а изъ 3-хъ частей, задуманная въ менѣе широкомъ масштабѣ, чѣмъ As-dur'ная, въ сравненіи съ которой, впрочемъ, D-moll'ная имѣетъ преимущество въ томъ, что написана проще и яснѣе, и голосоведеніе въ ней строже [45].



[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43.
[38] Ibid. 43.
[39] Ibid. S. 44.
[40] Ibid. S. 44.
[41] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 44, 112.
[42] Ibid. S. 44, 112.
[43] Ibid. S. 44, 111.
[44] Ibid. S. 44—45.
[45] Ibid. S. 45.



*Могила Вебера на католическомъ кладбищѣ въ Дрезденѣ.*

## V.

А Пасхѣ 1816 г. Веберъ подалъ въ отставку и уѣхалъ изъ Праги въ Берлинъ, гдѣ былъ помолвленъ съ пѣвицей Каролиной Брандтъ [1], исполнявшей съ особеннымъ успѣхомъ роль Сильваны при первой постановкѣ этой оперы [2],—роль, требующую не одного только виртуознаго пѣнія, какъ итальянскія оперы, но содержащую въ себѣ серьезныя мимическія задачи [3]. Кромѣ того, музыкальная подготовка г-жи Веберъ оказалась столь значительной, что она иногда помогала своему мужу совѣтами въ его сочиненіяхъ [4]. На Рождествѣ въ томъ же 1816 г. Веберъ получилъ мѣсто придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ [5], куда прибылъ 17 января 1817 г. [6], чтобы взять на себя организацію вновь основанной нѣмецкой оперы (1816 г.) [7]. Въ Дрезденѣ безраздѣльно царила итальянская опера. На ея сторонѣ былъ дворъ и высшій кругъ общества [8]. Веберъ былъ приглашенъ на постъ капельмейстера нѣмецкой оперы [9], открытіе которой являлось лишь уступкой требованіямъ времени [10]. Вступивъ въ исполненіе своей должности, онъ помѣстилъ въ «Abendzeitung» статью

---

[1] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46. Свадьба Вебера съ Каролиной Брандтъ состоялась въ Берлинѣ 4 ноября 1817 г. (Max von Weber, «C.-M. v. Weber» Ein Lebensbild. Leipzig 1864. Bd. I. S. 536—537. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 46).

[2] Ibid. S. 20, 46.

[3] Ibid. S. 20.

[4] Ibid. S. 50.

[5] Ibid. S. 46.

[6] Ibid. S. 47.

[7] Г. Риманъ, «Муз. Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901. стр. 211.

[8] H. Germann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 47.

[9] Ibid. S. 46, 47.

[10] Ibid. S. 47.

«An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens» [11], въ которой намѣчалъ свои художественныя цѣли: «Художественныя формы всѣхъ остальныхъ народовъ издавна опредѣлились болѣе, чѣмъ у нѣмцевъ. Но лишь въ нѣкоторомъ отношеніи итальянцы и французы создали себѣ удовлетворяющую ихъ оперу. Иначе дѣло обстоитъ у нѣмца. Ему, любознательному, вѣчно стремящемуся къ дальнѣйшему развитію, свойственно перенимать лучшее у остальныхъ народовъ. Но онъ повсюду захватываетъ глубже. Тамъ, гдѣ другіе обращаютъ вниманіе лишь на чувственное наслажденіе отдѣльныхъ лицъ, онъ желаетъ создать законченное художественное произведеніе, въ которомъ всѣ части сливаются въ одно прекрасное цѣлое» [12]. Въ этихъ словахъ, написанныхъ въ 1817 г., предвосхищается «Kunstwerk der Zukunft» Р. Вагнера и его идея о сліяніи музыкальной драмы съ остальными искусствами, насколько они могутъ содѣйствовать сценическому представленію [13].

Въ распоряженіи Вебера находилась прекрасная капелла, но актеры и пѣвицы нѣмецкаго театра отнюдь не могли сравниться съ превосходными силами итальянской оперы. Веберъ ввелъ строгую дисциплину и требовалъ изумившаго всѣхъ безусловнаго повиновенія. Онъ добивался приглашенія выдающихся нѣмецкихъ пѣвцовъ, заботился объ образованіи хорошаго хора подъ руководствомъ знаменитаго учителя пѣнія Іоганнеса Микша, ходатайствовалъ о приглашеніи хорового репетитора и танцмейстера для обученія пѣвцовъ и пѣвицъ мимикѣ и, вмѣсто дирижированія рукою за фортепіано, сталъ управлять исполненіемъ дирижерскимъ жезломъ [14].

Черезъ 17 дней по вступленіи въ должность капельмейстера Веберъ съ большимъ успѣхомъ дирижировалъ «Іосифомъ» Мегюля. Точно также снискалъ Веберъ благосклонное отношеніе короля и публики постановкой многихъ другихъ нѣмецкихъ и французскихъ оперъ, какъ, напримѣръ: «Das Hausgesinde» Фишера, «Fanchon» Гиммеля, «Helena» Мегюля, «Жанъ Парижскій» Буальдье, «Лотерейный билетъ» Изуара, «Raoul Barbe Bleue» Гретри, «Das Waisenhaus» Вейгля [15].

Кромѣ своихъ капельмейстерскихъ обязанностей въ нѣмецкой оперѣ, Веберъ долженъ былъ часто дирижировать и въ итальянской, во время отсутствія дирижера Морлакки, завѣдывать музыкальной частью въ придворной католической церкви и писать разныя произведенія по случаю дворцовыхъ празднествъ [16]. Между этими многочисленными сочиненіями обращаетъ на себя вниманіе «Jubelouverture» [17], написанная въ 1818 г. [18]. Хотя эта

[11] M. v. Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Bd. III. S. 126 u. ff. Редакторами «Abendzeitung» были Фридрихъ Киндъ, авторъ либретто «Фрейшюца», и Теодоръ Винклеръ (H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.)

[12] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 48.

[13] Ibid. S. 48.

[14] Ibid. S. 48—49.

[15] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 49.

[16] Ibid. S. 49. Такъ, напримѣръ, Веберъ написалъ по поводу свадьбы племянницы короля, принцессы Маріи-Анны, кантату въ 1817 г., «L'Accoglienza», музыка которой частью вошла въ оперу «Оберонъ» (Ibid. S. 50, 94, 114).

[17] Ibid. S. 49.

[18] Ibid. S. 111.

увертюра включена въ фортепіанное переложеніе «Jubelcantate» (op. 58), но она написана какъ самостоятельное сочиненіе (op. 59) по поводу 50-лѣтія правленія короля Фридриха-Августа I [19], послѣ того какъ предназначавшаяся для этого торжества «Jubel-Cantate» не была одобрена [20]. Такъ какъ эта увертюра должна была быть готовой къ сроку, то была написана въ нѣсколько дней (отъ 2-го до 11-го сентября 1818 г.). Спѣшность работы заставила автора включить въ эту увертюру часть квинтета изъ своей оперы «Rübezahl» (см. стр. 266), написанной 14 лѣтъ тому назадъ [21]. По содержанію и формѣ эта увертюра можетъ быть поставлена на ряду съ лучшими увертюрами Вебера: къ «Фрейшюцу», «Эвріантѣ» и «Оберону». Во всей нѣмецкой музыкальной литературѣ съ «Jubelouverture» Вебера, по выраженію національнаго торжества, могутъ сравниться лишь «Kaisermarsch» Р. Вагнера и «Triumphlied» Брамса [22].

Въ 1818 г. [23] Веберъ написалъ мессу Es-dur (op. 75), для которой, по желанію короля, сочинилъ нѣсколькими днями позже «Offertorium»,—виртуозную пьесу, предназначенную для сопрано Саccароли. Годомъ позже [24] написана Веберомъ, въ ознаменованіе золотой свадьбы королевской четы месса G-dur (op. 76). Мессы Вебера [25] заключаютъ въ себѣ много театральнаго элемента, несмотря на то, что авторъ искусно пользуется въ нихъ полифоніей, играющей, впрочемъ, скорѣе роль внѣшняго аксессуара, чѣмъ одушевляющаго и оживляющаго элемента. Однако, нѣкоторые номера, въ особенности первой мессы, могутъ быть причислены къ лучшимъ образцамъ новѣйшей церковной музыки, какъ, напримѣръ: Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei [26].

Къ этому періоду творчества Вебера принадлежатъ слѣдующія произведенія для пѣнія: «Hold ist der Cyanenkranz» [27] (1817 г.) для 4-хъ сольныхъ голосовъ и хора, — сочиненіе, предназначенное для праздничнаго драматическаго представленія (Festspiel) Кинда: «Der Weinberg an der Elbe». Аккомпаниментъ въ этомъ произведеніи Вебера нѣсколько напоминаетъ фигуру, въ сопровожденіи пѣсни Шуберта «Auf dem Wasser zu singen» [28]. «Schmückt das Haus mit grünen Reisern» [29]—хоръ, написанный въ 1818 г. [30], получившій такое же распространеніе и достигнувшій такой же популярности, какъ «Lützows wilde Jagd» [31], и «Schwertlied» (см. стр. 281). Въ 1819 г. написаны три мужскіе хора безъ аккомпанимента [32]. Къ народнымъ пѣснямъ принадлежатъ: «Weine, weine nur nicht», «Wenn ich ein Vöglein wäre» (1818), «Mein Schatz ist auf der Wanderschaft» [33]. Послѣдняя пѣсня

---

[19] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 52.
[20] Ibid. S. 51—52.
[21] Ibid. S. 18, 52.
[22] Ibid. S. 52.
[23] Ibid. S. 114.
[24] Ibid. S. 114.
[25] Ibid. S. 53.
[26] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 53. (Ср. Allekotte, «C.-M. v. Webers Messen» Bonn. 1913).
[27] Ibid. S. 115.
[28] Ibid. S. 53.
[29] Ibid. S. 53.
[30] Ibid. S. 114.
[31] Ibid. S. 53.
[32] Ibid. S. 53.
[33] Ibid. S. 53—54. 113.

имѣетъ соотношеніе, какъ по словамъ, такъ и по тональностямъ съ пѣснею «Ich hab mir eins erwählet» [34] (см. стр. 283). Народная пѣсня «Mein Schatzerl ist hübsch» (1818 г.) полна южно-германскаго юмора [35]. Романсъ «Alkanzor und Zaide» съ аккомпаниментомъ гитары (1818 г.) былъ предназначенъ въ качествѣ вставного номера для пьесы Кинда «Nachtlager in Grenada». Для этого романса Веберъ воспользовался подлинной испанской мелодіей изъ сборника испанскихъ пѣсенъ, привезенныхъ профессоромъ Гассе изъ Испаніи въ Дрезденъ для альманаха Кинда. Эта испанская мелодія была весьма кстати въ романсѣ, предназначенномъ для драмы Кинда съ испанскимъ сюжетомъ [36]. Въ «Keine Lust ohn' treues Lieben» (1819 г.) Веберъ обнаружилъ свое мастерство музыкальной обработкой стихотворной формы тріолета [37]. «Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen» (1819 г.) представляетъ собою перлъ веберовской лирики [38]. «Elfenlied» (1819 г.) — пѣсня геніальная по характеристичности своей демонической прелести [39].

Къ 1817 г. относятся варіаціи на цыганскую пѣсню (ор. 55), а къ 1819 г. тріо для фортепіано, флейты и віолончели [40] (ор. 63). Эти произведенія слѣдуетъ признать стоящими значительно ниже «Восьми пьесъ для фортепіано въ 4 руки» (ор. 60), написанныхъ въ 1818 и 1819 г.г. [41]. Одной изъ этихъ пьесъ, обозначенной «Alla Siciliana», Веберъ воспользовался для танцовальной музыки въ трагедіи Gehe: «Heinrich IV von Frankreich» [42]. Въ 7-мъ номерѣ этого сборника слышится маршъ, въ которомъ фортепіано удачно подражаетъ валторнамъ, свидѣтельствуя объ умѣньѣ Вебера извлекать изъ фортепіано оркестровые эффекты [43]. Этими пьесами Веберъ закончилъ свои сочиненія для фортепіано въ 4 руки, въ области которыхъ онъ возвышается почти до уровня, достигнутаго Францомъ Шубертомъ [44].

Для фортепіано въ двѣ руки Веберъ написалъ въ 1819 г.: «Rondo brillante» (ор. 52), «Polacca brillante» (ор. 72) и «Aufforderung zum Tanz» (ор. 64) [45]. Рондо, несмотря на заключенные въ немъ быстрые пассажи, отличается спокойнымъ характеромъ и производитъ впечатлѣніе не столько своею виртуозностью, сколько чисто-музыкальными достоинствами [46]. Наоборотъ, «Polacca» — специфически виртуозная пьеса. Она очень эффектна, въ особенности въ блестящей передѣлкѣ Листа, который присоединилъ къ ней, въ качествѣ вступленія, Largo изъ Полонеза ор. 21, написаннаго

[34] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 43, 54, 108 (прим. 35). Ср. Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 223—224.

[35] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[36] Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 238. Kind, «Freischützbuch». S. 96. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 108.

[37] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[38] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 54, 113.

[39] Ibid. S. 54, 113.

[40] Ibid. S. 54, 111, 112.

[41] Ibid. S. 54, 112.

[42] Ibid. S. 54.

[43] Ibid. S. 54.

[44] Ibid. S. 54.

[45] Ibid. S. 54, 112.

[46] Ibid. S. 54.

еще въ 1808, г.[47], и оркестровый аккомпаниментъ[48]. «Die Aufforderung zum Tanz»—одно изъ самыхъ оригинальныхъ произведеній Вебера въ области фортепіанной музыки, въ которой эта пьеса составила цѣлую эпоху. Означенное сочиненіе окончено было 28-го іюля 1819 г. Іенсъ[49] приводитъ объяснительную программу, которую авторъ сообщилъ своей женѣ при первомъ исполненіи этой пьесы. Первые пять тактовъ интродукціи изображаютъ приближеніе танцора. Дама отвѣчаетъ уклончиво (5—9 такты). Просьбы танцора становятся настойчивѣе (9—13 такты). Ея согласіе (13—16 такты). Ихъ разговоръ: онъ начинаетъ (17—19 такты), она отвѣчаетъ (19—21 такты). Его разговоръ становится все выразительнѣе (21—23 такты). Ея слова, въ которыхъ она высказываетъ свое согласіе, становятся все теплѣе (23—25 такты). Его непосредственная просьба начать танецъ (25—27 такты). Ея отвѣтъ (27—29 такты). Они сходятся (такты 29—31) и ожидаютъ начала танца (31—35 такты). Заключеніе: онъ благодаритъ; она отвѣчаетъ; они удаляются; наступаетъ тишина[50]. Allegro vivace есть самый танецъ, во время котораго танцующіе признаются другъ другу въ любви[51]. «Aufforderung zum Tanz» есть не только воспроизведеніе ритмическаго движенія танцующихъ, но художественная интерпретація рыцарства, нѣжности и граціи въ нѣмецкомъ танцѣ, начиная отъ невинной кокетливой игры, легкаго покачиванія вплоть до выраженія вакхическаго веселья, сдерживаемаго въ границахъ благонравія, отъ шутливаго подтрунивания до нѣжнаго признанія въ любви[52]. Если въ гавотахъ, мюзетахъ, сарабандахъ и менуэтахъ отражаются этикетъ и чопорная важность, господствовавшая на балахъ временъ этихъ танцевъ, а въ танцахъ начала XIX вѣка—беззаботная, чисто-дѣтская наивность, то у Вебера слышится, по выраженію Риля, паѳосъ любви. «Такая экспрессивная, мечтательная и притомъ бойкая и рыцарская танцовальная музыка должна была зажигать сердца молодежи такъ, какъ никогда ранѣе. Музыканты внушали плясунамъ ближайшую и натуральнѣйшую страсть бальнаго зала. Конечно, по сравненію съ этой влюбленной танцовальной музыкой, старинные танцы должны были казаться точно неумѣстнымъ отраженіемъ эпохи париковъ и фижмъ (wie ein Entre-deux von Perrücke und Reifrock erscheinen). Такъ какъ Веберъ явился первымъ значительнымъ композиторомъ этого направленія, то онъ доказалъ этимъ, какъ глубоко онъ понималъ и чувствовалъ свое время»[53]. Веберъ измѣнилъ темпъ вальса, который былъ чѣмъ-то въ родѣ оживленнаго менуэта. Темпъ веберовскаго вальса—то Allegro con fuoco, которое столь характерно для музыки этого композитора вообще[54]. Этотъ темпъ сохранился и въ современной танцоваль-

[47] H. Gehrmenn, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 14, 112.

[48] Ibid. S. 54.

[49] Jähns, «Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 284. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

[50] H. Gehrmann, C. M. v. Weber. Berlin 1899. S. 55.

[51] Ibid. S. 55.

[52] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». 2. Aufl. Leipzig 1865. S. 201. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

[53] Riehl, «Musikalische Charakterköpfe». 2. Aufl. Stuttgart 1862. II. S. 299. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 55.

[54] Выше (см. стр. 260) было упомянуто о склонности Вебера къ быстрому темпу.

Adagio.

p f p p f pp

4 Corni

pp

con anima

mf

trem.

pp

Timp. e Bass

Vell.

pizz.

Vell.

f p cresc. ff pp

ной музыкѣ, какъ, напримѣръ, у Штрауса и Вальдтейфеля [54]. «Aufforderung zum Tanz» модернизировалъ Таузигъ [55], а инструментовали: Берліозъ, Ф. Лангеръ, подвергнувшій переработкѣ оперу «Сильвана» (см. стр. 269) и Ф. Вейнгартнеръ [56].

Какъ въ Прагѣ (см. стр. 279—280), такъ и въ Дрезденѣ Веберъ продолжалъ свою литературную дѣятельность и писалъ статьи, для лучшаго пониманія новыхъ произведеній. Въ этихъ статьяхъ высказано много вѣрныхъ мыслей. Такъ, напримѣръ, Веберъ, говоря объ оперѣ «Жанъ Парижскій» Буальдьё, замѣчаетъ что главное качество французской оперы заключается въ остроумной пикантности въ противоположность нѣмецкой и итальянской оперѣ, въ которой преобладаетъ больше чувство [57].

Въ статьяхъ Вебера встрѣчаются мысли, какъ бы предваряющія «Kunstwerk der Zukunft» Р. Вагнера (см. стр. 286), особенно въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ Веберъ говоритъ о содѣйствіи родственныхъ искусствъ музыкальной драмѣ, о необходимости усилить значеніе оркестра въ оперѣ и о желательности преобладанія въ ней декламаціоннаго элемента надъ пѣвучимъ. Въ статьѣ о Феска и его квартетахъ проглядываетъ предчувствіе возможнаго пресыщенія сочиненіями, облекаемыми въ правильную сонатную форму и стремленія къ созданію новыхъ формъ. Но всего болѣе поражаетъ объективность Вебера, который, хотя былъ врагъ россинизма, но выражался въ духѣ примиренія итальянской и нѣмецкой музыки [58]. Такимъ образомъ Веберъ является «человѣкомъ съ общимъ образованіемъ, всегда стремящимся чужое искусство разсматривать на собственной почвѣ и судить его сообразно съ ней, тогда какъ узкій спеціалистъ судитъ и порицаетъ на основаніи догмы своей школьной учености» [59]. Въ 1818 г. Веберъ написалъ: «Lebensskizze»,—работу, предназначенную для А. Вендта [60], и «Schlammbeizger», юмористическое произведеніе въ стилѣ Ж.-П. Рихтера [61]. Въ письмѣ отъ 9 марта 1824 г. къ лейпцигскому театральному капельмейстеру Прегеру Веберъ высказываетъ по поводу темповъ въ «Эвріантѣ» взгляды, которые были впослѣдствіи развиты Р. Вагнеромъ въ «Ueber das Dirigiren». «Тактъ не долженъ быть тираннически удерживающимъ или побуждающимъ къ движенію мельничнымъ молотомъ (Mühlenhammer); но служитъ для музыкальной пьесы тѣмъ же, чѣмъ пульсъ для человѣческой жизни. Не бываетъ медленнаго темпа, который

---

[54] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56. Вальдтейфель (род. въ 1837 г.)—одинъ изъ талантливыхъ композиторовъ вальсовъ (H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7 Aufl. Leipzig 1909. S. 1518).

[55] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56.

[56] Ibid. S. 56.

[57] Ibid. S. 56.

[58] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 56—57.

[59] Riehl. «Musikalische Charakterköpfe». 2 Aufl. Stuttgart 1862. Bd. II. S. 158—159.

[60] Эрнстъ Адольфъ Вендтъ (1806—1850), учитель музыки въ семинаріи Нейвида, ученикъ Цельтера и Клейна въ Берлинѣ. Изъ его сочиненій многое осталось ненапечатаннымъ (Г. Риманъ, «Муз. Слов.». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 221. См. Max von Weber, «C.-M. v. Weber». Ein Lebensbild. Bd. III. S. 175 u. ff. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 57, 108. Прим. 43).

[61] H. Gehrmann, C. M. v. Weber. Berlin 1899. S. 57.

мѣстами не требовалъ бы ускоренія, чтобы устранить впечатлѣніе растянутости. Не бываетъ Presto, которое, напротивъ, не требовало бы мѣстами болѣе спокойнаго исполненія, чтобы поспѣшностью не помѣшать экспрессіи. Для всего этого мы не имѣемъ въ музыкѣ обозначенія. Оно должно находиться въ чувствующей человѣческой груди, а если тамъ его нѣтъ, то не поможетъ ни метрономъ, устраняющій лишь грубые промахи, ни эти въ высшей степени несовершенныя указанія»[62].

Въ Дрезденѣ Веберъ сблизился съ литературнымъ обществомъ, членами котораго были почти всѣ дрезденскіе писатели, за исключеніемъ Людвига Тика, державшагося въ сторонѣ. Центромъ этого общества былъ дрезденскій адвокатъ и поэтъ Киндъ. Еще въ 1816 г. Веберъ посѣтилъ его и просилъ написать либретто, въ которомъ были бы соединены всѣ искусства[63]. По этому поводу Киндъ писалъ: «Какъ бы шутя, я сталъ раздумывать, что бы такое сочинить, и убѣдился, что изъ соединенія всѣхъ искусствъ: поэзіи, музыки, сценическаго дѣйствія, живописи, танца можно создать нѣчто великое»[64]. Киндъ съ Веберомъ выбирая подходящій сюжетъ для оперы, остановились на «Книгѣ о привидѣніяхъ» (Gespensterbuch) Апеля и Лауна[65], въ которой разсказъ «Der Freischütz» еще въ 1810 г. побуждалъ къ сценической обработкѣ Душа (см. стр. 269) и Вебера[66]. Но тогда этотъ планъ не осуществился. Теперь же Киндъ взялся за дѣло такъ ревностно, что 1 марта 1817 г. либретто «Фрейшюца» было у Вебера въ рукахъ. Но разныя занятія мѣшали Веберу сосредоточиться на сочиненіи этой оперы, которая была окончена черезъ четыре года—13 марта 1820 г.[67].

Апель (см. выше) называетъ содержаніе «Фрейшюца» народной легендой, но это не совсѣмъ вѣрно, потому что большая часть разсказа сочинена

---

[62] Ibid. S. 57. Относительно указаній темпа Бетховенъ писалъ фонъ Мозелю, одному изъ основателей Вѣнской консерваторіи: «Сердечно радуетъ меня взглядъ, который вы раздѣляете со мною относительно дикаго пріема въ музыкѣ указывать характеристику ритма: напр.: что можетъ быть безсмысленнѣе Allegro, которое собственно означаетъ весело, тогда какъ мы далеки отъ такого пониманія этого ритма, и настроеніе пьесы бываетъ совершенно обратное. Что касается указаній 4 главныхъ темповъ, то они менѣе точны и правильны, чѣмъ движеніе 4 главныхъ вѣтровъ, и мы охотно отказываемся отъ нихъ. Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ указаніями, обозначающими характеръ пьесы: отъ нихъ мы не можемъ отказаться, здѣсь тактъ является собственно основой, здѣсь онъ имѣетъ отношеніе къ самой сущности пьесы. Что касается моего мнѣнія, то я давно думаю, что пора оставить эти безсмысленныя названія Allegro, Andante, Adagio Presto. Метрономъ Мельцеля дастъ намъ лучшую къ тому возможность. Даю вамъ слово, что въ послѣдующихъ моихъ композиціяхъ я не буду болѣе къ нимъ прибѣгать» (В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». С.-Петербургъ 1909, стр. 362). «Однако, пишетъ В. Д. Коргановъ, теоретическія разсужденія Бетховена оказались далекими отъ практики: онъ самъ, какъ и всѣ послѣдующіе композиторы, остался вѣренъ этой терминологіи, этимъ «безсмысленнымъ» названіямъ, а метрономическія указанія измѣнялъ въ своихъ произведеніяхъ сообразно настроенію минуты, что бывало также съ другими авторами». (Тамъ же стр. 361). «Тотъ не музыкантъ,—сказалъ однажды Берліозу Мендельсонъ—кто нуждается въ указаніяхъ метронома» (тамъ же, стр. 361).

[63] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 50. О соединеніи всѣхъ искусствъ въ оперѣ Веберъ высказывалъ свои пожеланія въ одной изъ своихъ статей (см. стр. 286).

[64] Friedr. Kind, «Freischützbuch». Leipzig 1843. S. 117. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 50.

[65] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». 1899. S. 61.

[66] Ibid. S. 50.

[67] Ibid. S. 52. «Фрейшюцъ», «Эвріанта» и «Оберонъ» по большей части были написаны Веберомъ въ его лѣтнемъ мѣстопребываніи—въ Klein-Hosterwitz'ѣ, въ окрестностяхъ Дрездена (Ibid. S. 50). Сюда пріѣзжали навѣщать Вебера его друзья и знакомые, въ томъ числѣ Шпоръ и Маршнеръ (ibid. S. 51).

авторомъ [68]. Ранѣе существовала лишь легенда о дикомъ охотникѣ и заколдованныхъ, не дающихъ промаха пуляхъ. Свой разсказъ Апель перенесъ въ современную эпоху и заключилъ его трагической катастрофой.

Киндъ многое измѣнилъ въ «Фрейшюцѣ» Апеля, между прочимъ перенесъ событіе въ эпоху Тридцатилѣтней войны и придалъ оперѣ счастливое окончаніе [69].

Музыка «Фрейшюца» состоитъ изъ увертюры и 16 номеровъ. Увертюра, одинъ изъ величайшихъ музыкальныхъ шедевровъ, построена сначала до конца на мотивахъ оперы. Мелодія валторны въ Adagio, которымъ начинается увертюра, изображаетъ лѣсъ — мѣсто дѣйствія. Въ началѣ Allegro слышатся двѣ фразы изъ аріи Макса, изъ которыхъ первая есть главная тема. Обѣ фразы соединены мотивомъ грозы въ Волчьей Долинѣ. Для второй темы (побочной партіи) взята большая арія Агаты, а для разработки—мотивъ аріи мести Каспара. Въ этой увертюрѣ вполнѣ сохранена сонатная форма, которая обыкновенно придавалась этого рода музыкѣ [70].

Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.
Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von F. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Korner.

Dienstag den 19. Juny. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragodie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

*Театральная афиша перваго представленія «Фрейшютца».*

Въ 16 номерахъ оперы Веберъ дѣлаетъ большое нововведеніе, въ которомъ нѣсколько предчувствуется реформа Р. Вагнера. Вмѣсто обычныхъ короткихъ, замкнутыхъ въ себѣ и отдѣльныхъ пьесъ, изъ которыхъ состояла прежняя опера, Веберъ въ «Фрейшюцѣ» предвосхищаетъ вагнеровское понятіе о «музыкальной сценѣ», возведенное въ принципъ дѣленія оперы и примѣненное Веберомъ въ номерахъ 5-мъ и 8-мъ. Подобное новшество обнаруживается и въ № 1-мъ,

---

[68] Фрейшюцъ — вольный стрѣлокъ. По народному нѣмецкому повѣрью стрѣлки могли заключать съ дьяволомъ договоръ, по которому получали семь пуль. Изъ нихъ шесть попадали въ цѣль на какомъ бы то ни было разстояніи, а 7-ю направлялъ самъ демонъ. По русски Фрейшюцъ называется Волшебнымъ стрѣлкомъ (Ф. Толль. Настольный словарь. Спб. 1864. Томъ III. стр. 894. P. Larousse, «Grand Dictionnaire». VIII, p. 809—810).

[69] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin. 1899. S. 50. 61—62.

[70] O. Neitzel, «Führer durch die Oper». Leipzig 1890. Bd. II. Cp. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 63.

состоящемъ изъ хора, марша и пѣсни, во 2-мъ (терцетъ и охотничій хоръ), въ 3-мъ (вальсъ, речитативъ и арія Макса), и въ 13-мъ (романсъ и арія Aennchen). Въ противоположность итальянской оперѣ въ «Фрейшюцѣ» преобладаетъ форма пѣсни. Но «Фрейшюцъ» примыкаетъ еще къ старому типу оперы тѣмъ, что въ ней отдѣльныя пьесы строго придерживаются обычныхъ формъ, а декламаціонный стиль съ лейтмотивами еще отсутствуетъ. Тѣмъ не менѣе, лейтмотивы встрѣчаются въ «Фрейшюцѣ» и гораздо больше, чѣмъ въ «Abu-Hassan'ѣ». Каспаръ, представляющій самый яркій образецъ музыкальной психологіи едва ли не во всей музыкальной оперной литературѣ до Вагнера, охарактеризованъ лейтмотивомъ, встрѣчающимся разъ въ аріи мести (Rachearie) и дважды въ Волчьей Долинѣ. Лейтмотивъ Каспара состоитъ изъ цѣпи триллеровъ. Тремоло съ глухими ударами литавръ представляетъ лейтмотивъ Саміеля. Эти лейтмотивы служатъ для характеристики лицъ. Къ нимъ же можно отнести выраженіе отчаянія Макса въ концѣ его аріи, повторяющееся въ Волчьей Долинѣ послѣ появленія Агаты, и ликующій мотивъ Агаты въ концѣ ея аріи, появляющійся снова въ финалѣ оперы [71]. Къ «лейтмотивамъ ситуацій» [72] можно причислить: намекъ на вальсъ перваго акта въ интродукціи послѣ перваго хора, мотивъ насмѣшки въ хорѣ послѣ пѣсни Киліана, появляющійся вновь въ Волчьей Долинѣ послѣ спуска Макса къ Каспару. Аккорды во второмъ финалѣ послѣ призыва Саміеля: «Samiel, Hilf Sieben» повторяются въ послѣднемъ финалѣ при словахъ хора: «Er hat dem Himmel selbst geflucht» [73].

Занятіе народной пѣсней помогло Веберу создать въ «Фрейшюцѣ» настоящую національную оперу. Эпоха освободительныхъ войнъ возбудила въ авторѣ патріотизмъ и ту беззавѣтную любовь къ роднѣ и къ мирнымъ радостямъ у родного очага, которой проникнута музыка этой оперы [74]. Опера «Фрейшюцъ» не только народная, но специфически-нѣмецкая опера. Нѣмецкія «зингшпили» Винтера и Вейгля слишкомъ незначительны. Въ «Фрейшюцѣ» національный нѣмецкій духъ проявляется впервые и притомъ съ замѣчательною интенсивностью [75]. Классическія оперы не могутъ быть названы нѣмецкими національными операми уже потому одному, что мѣсто ихъ дѣйствія—не въ Германіи: «Entführung aus dem Serail» и «Zauberflöte» Моцарта переносятъ слушателя на Востокъ, а «Фиделіо» Бетховена—въ Испанію. Къ тому же, симфоническій стиль этихъ оперъ придаетъ имъ характеръ космополитическій. Лица, выведенныя на сцену этихъ оперъ, несмотря на свою яркую музыкальную характеристику, представляютъ общечеловѣческіе типы, соотвѣтствующіе этическимъ понятіямъ, общимъ для всѣхъ культурныхъ націй.

[71] Ibid. S. 63—65.

[72] Jähns, «C.-M. v. Weber in seinen Werken». Berlin 1871. S. 319. u. ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 65.

[73] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 64—65.

[74] O. Gumprecht, «Neuere Meister». Bd. II. S. 64. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[75] R. Wagner, «Ueber deutsches Musikwesen» («Gesammelte Schriften»). Leipzig 1871. Bd. I. S. 202. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

Наоборотъ, въ «Фрейшюцѣ» мѣстомъ дѣйствія служитъ Германія. Ситуація простонародная. Лица—не общіе идеальные типы, а настоящіе нѣмцы съ присущимъ имъ національнымъ характеромъ. Фантастическій элементъ заимствованъ изъ нѣмецкихъ же легендъ. «Дикая охота», олицетворяющая борьбу силъ природы, появленіе дикаго охотника, играющаго такую видную роль въ нѣмецкихъ сагахъ и сказкахъ съ ихъ вѣчною темою борьбы добра и зла, все это, какъ родное нѣмецкому духу, всегда возбуждало глубокій интересъ. Веберъ создалъ яркую музыкальную характеристику этого фантастическаго міра древне-германскихъ вѣрованій и такимъ образомъ сталъ творцомъ романтической оперы [76].

«Во «Фрейшютцѣ»—пишетъ Р. Вагнеръ—Веберъ обращается къ сердцу нѣмецкаго народа. Нѣмецкая сказка, жуткія легенды сблизили поэта и композитора съ нѣмецкою народною жизнью. Глубокопрочувствованная, простая нѣмецкая пѣсня положена въ основу оперы, такъ что вся она похожа на большую трогательную балладу, которая, въ благороднѣйшемъ убранствѣ живой романтической фантазіи, воспѣваетъ самымъ характернымъ образомъ сердечную жизнь нѣмецкаго народа» [77].

Романтическія оперы были до Вебера, но безъ романтической музыки. Это названіе относилось къ однимъ лишь либретто, заимствовавшимъ свои сюжеты изъ фантастическихъ разсказовъ и сказокъ романскихъ народовъ. Въ этомъ смыслѣ были романтическими оперы: «Lisuart und Dariolette» Гиллера (1766 г.), «Rübezahl» Шустера (1789 г.), «Оберонъ» Враницкаго (1790 г.) [78]. «Музыка этихъ оперъ, ничего не предчувствуя, отличалась веселостью и добродушіемъ. Сказки, положенныя имъ въ основу, служили лишь для пріятнаго препровожденія времени. Лишь только тогда, когда сага и сказка перестали быть праздною игрою фантазіи, а были приняты серьезно за воплощенные символы глубочайшихъ жизненныхъ силъ народа,—могла возникнуть наряду съ романтическимъ текстомъ настоящая романтическая оперная музыка» [79].

Въ созданной Веберомъ романтической музыкѣ преобладаетъ фантастичность, субъективность, разнообразіе экспрессіи и сопоставленіе контрастовъ. Инструментальный элементъ становится главнымъ средствомъ драматической характеристики, иллюстрируя всѣ детали текста. Начиная съ появленія романтической музыки устанавливаются понятія о звуковой живописи, характеристикѣ ситуацій, мѣстномъ колоритѣ и т. п. [80]. И все это уже намѣчено во «Фрейшюцѣ» благодаря демонической фантастичности, мѣстному колориту и народности его музыки [81].

---

[76] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[77] R. Wagner, «Ueber deutsches Musikwesen» («Gesammelte Schriften»). Leipzig 1871. Bd. I. S. 203.

[78] Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 60.

[79] Spitta Zur Musik. S. 181 и ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.

[80] H. Riemann, «Über Programmusik, Tonmalerei und musikalischen Kolorismus» («Grenzbote» 1882, также въ его «Präludien und Studien». Leipzig 1895—1900). Г. Риманъ, «Музыкальный Словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона подъ ред. Ю. Энгеля. Москва 1901, стр. 651 («Колоризмъ»).

[81] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 61.

Громадное значеніе имѣетъ «Фрейшюцъ» потому, что повліялъ на оперы «Vampir» и «Hans Heiling» Маршнера и «Морякъ Скиталецъ» Р. Вагнера [82].

Опера «Фрейшюцъ» сначала называлась «Probeschuss», потомъ «Jägerbraut». Наконецъ, по предложенію берлинскаго театральнаго интенданта графа Брюля, она стала называться «Фрейшюцъ» [83].

Первый разъ «Фрейшюцъ» былъ исполненъ 18 іюня 1821 г. въ Берлинѣ, въ годовщину битвы при Белльальянсѣ [84]. Одновременно въ Берлинѣ была поставлена «Олимпія» Спонтини. Публика раздѣлилась на сторонниковъ Спонтини и Вебера. Борьба разгорѣлась весьма интенсивно. «Фрейшюцъ» имѣлъ громадный успѣхъ [85]. Но критика отнеслась къ этой оперѣ далеко не благосклонно. Неблагопріятные отзывы дали о «Фрейшюцѣ» Цельтеръ въ письмѣ къ Гёте [86] и даже такіе романтики, какъ Шпоръ [87] и Э. Т. А. Гофманъ [88].

Иначе отнесся къ Веберу Бетховенъ. Онъ сказалъ о Фрейшюцѣ»: «Я не ожидалъ отъ этого человѣчка такого произведенія. Веберъ долженъ писать оперы, все оперы, одну за другой, и не очень много надъ ними трудиться. Негодяй Гаспаръ прекрасно изображенъ, во многихъ мѣстахъ чувствуется діавольское навожденіе, это поразительно. Я понимаю замыслы Вебера, но, прочитывая партитуру, мѣстами, напримѣръ, въ изображеніи адской охоты, я не могъ воздержаться отъ улыбки. Впрочемъ, быть-можетъ, задуманное исполнено успѣшно. Надо слышать, только слышать» [89].

Несмотря на враждебность критики, «Фрейшюцъ» совершилъ побѣдоносное шествіе по всѣмъ опернымъ сценамъ. Въ Берлинѣ 18 декабря 1897 г. эта опера была дана въ 600-ый разъ [90]. Берліозъ считалъ партитуру «Фрейшюца» «самой безукоризненной во всей оперной литературѣ» [91], а Р. Вагнеръ, въ порывѣ патріотическаго энтузіазма воскликнулъ: «О, моя прекрасная родина Германія, какъ долженъ я тебя любить, хотя бы только за то, что на твоей почвѣ возникъ «Фрейшюцъ»! Какъ долженъ я любить нѣмецкій народъ, любящій «Фрейшюца», чувствующій еще теперь, въ пору своей зрѣлости, тотъ сладостный, таинственный трепетъ, отъ котораго содрогалось его сердце въ пору молодости» [92].

---

[82] Ibid. S. 65.
[83] Ibid. S. 61.
[84] Ibid. S. 65.
[85] Ibid. S. 65—66.
[86] «Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter». Bd. III. S. 192. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.
[87] Spohr, «Selbstbiographie». Bd. II. S. 148 u. ff. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.
[88] «Vossische Zeitung» 1821. №№ 76—77. Ср. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 66.
[89] Ibid. S. 66—67. Ср. В. Д. Коргановъ, Бетховенъ». Спб. 1909, стр. 617—618.
[90] H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 67.
[91] Ibid. S. 67. Берліозъ замѣнилъ для постановки «Фрейшюца» въ Парижѣ 7 іюня 1841 г. діалоги речитативами и включилъ въ эту оперу въ качествѣ балета «Aufforderung zum Tanze» (ibid. S. 67). Эти измѣненія были сдѣланы для французской оперной сцены, принципіально не допускающей діалога и требующей балета. Музыка для танцевъ была заимствована Берліозомъ изъ «Оберона» и «Преціозы» (J. Prod'homme, «Hector Berlioz. Leben und Werke». Übers. v. L. Frankenstein. S. 141, 328—321 (пр. 361—362).
[92] R. Wagner. «Gesammelte Schriften». Leipzig 1871. Bd. I. S. 274. H. Gehrmann, «C.-M. v. Weber». Berlin 1899. S. 67.



Т-во Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ. Петроградъ, Звенигородская 11.

Егоръ Нарбутъ 1913